LA

REVUE DE L'ART

Ancien et Moderne

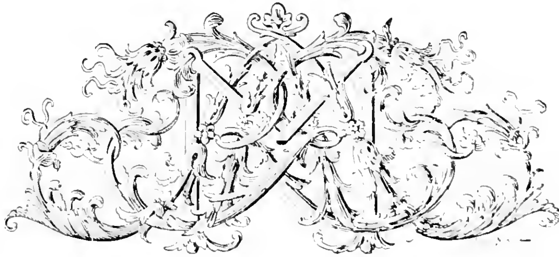
Tome XXIII. *Janvier-Juin 1908.*

LA

REVUE DE L'ART

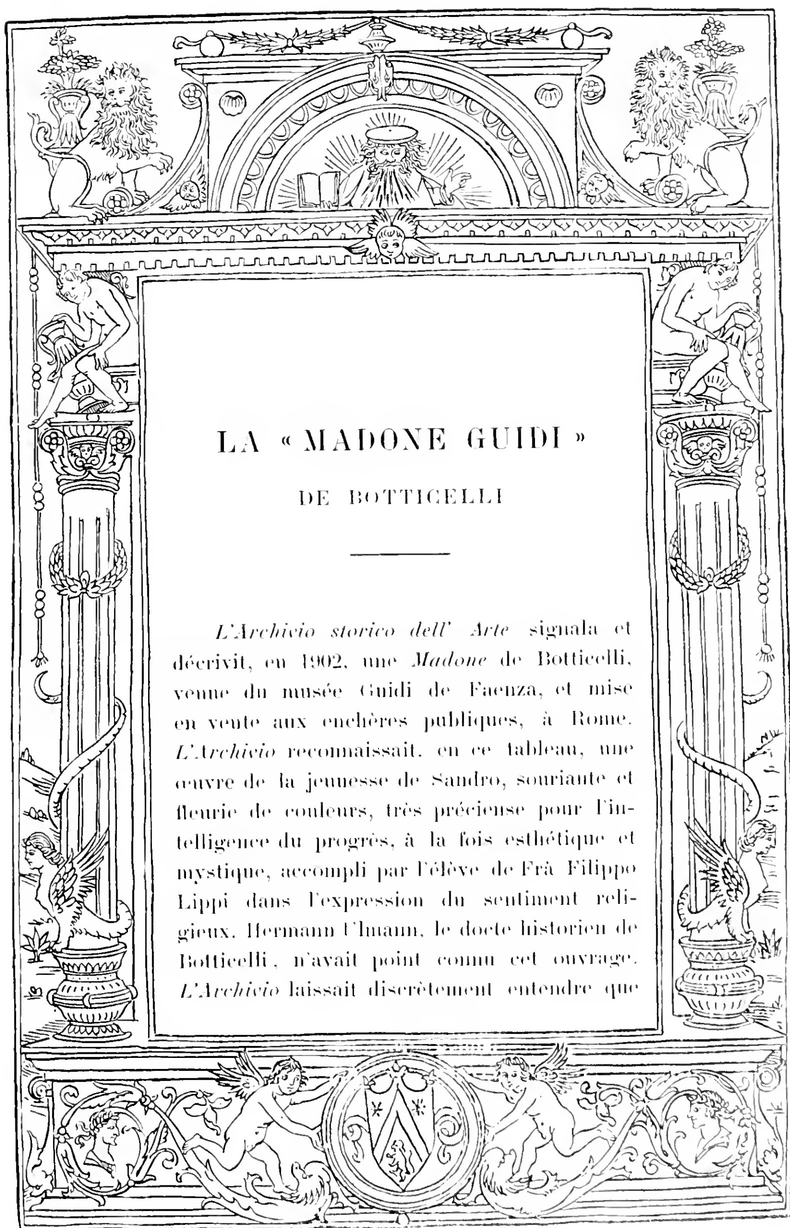
ANCIEN ET MODERNE

Directeur : JULES COMTE



PARIS

28, rue du Mont-Thabor, 28



LA « MADONE GUIDI »

DE BOTTICELLI

L'Archivio storico dell' Arte signala et décrivit, en 1902, une *Madone* de Botticelli, venue du musée Guidi de Faenza, et mise en vente aux enchères publiques, à Rome. *L'Archivio* reconnaissait, en ce tableau, une œuvre de la jeunesse de Sandro, souriante et fleurie de couleurs, très précieuse pour l'intelligence du progrès, à la fois esthétique et mystique, accompli par l'élève de Frà Filippo Lippi dans l'expression du sentiment religieux. Hermann Ulmann, le docte historien de Botticelli, n'avait point connu cet ouvrage. *L'Archivio* laissait discrètement entendre que

la *Madone* avait disparu, que la trace en était, pour l'heure, perdue.

En réalité, ce n'était point une nouvelle fuite en Égypte. La charmante Vierge, afin de n'être point cataloguée, c'est-à-dire immobilisée légalement sur la terre d'Italie, s'était dérobée dans l'ombre, attendant l'occasion propice de passer la frontière des Alpes, gentiment, enveloppée de journaux, sous le bras d'un petit jeune homme. Mais, dans mon livre, je n'avais pu que témoigner d'une inquiétude à l'égard de sa présente destinée. J'écrivais : « Il manque une perle rare à notre écrin ».

Eh bien! la perle est retrouvée. Elle fait même partie d'un bien riche collier, la très rare collection du baron de Schlichting. Elle occupe, parmi de beaux exemplaires de la peinture italienne, une place d'honneur. Sa petite lanterne électrique et le cristal dont elle est recouverte avivent encore les fraîches couleurs, « le rouge de rubis » de la robe de la mère, le lilas tendre de la robe du *Bambino* (Sandro a tant aimé le lilas!), l'azur très clair du ciel, la blancheur transparente du voile de la *Madone*, voile léger, aérien, impalpable, piqué de points d'or. Imaginez, en ce cadre somptueux de peinture aux tons graves, et parmi des figures austères ou tragiques, un bouquet de fleurs florentines, dont le rayonnement et le parfum passent d'un *Charles IX* en pied, énigme attirante, à cette *Judith* debout, demi-nue, les seins insolents, voluptueuse et cruelle, qui nous présente la tête livide de son éphémère amant, un brave général, mais bien étourdi!

La valeur originale de ce tableau est intéressante à rechercher. Il fut, peut-être, le premier dans la série très réduite des *Madones* non hiératiques de Botticelli. Je m'explique : les plus nombreuses et les plus illustres Vierges du peintre sont hiératiques par l'aspect ecclésiastiquement conventionnel et traditionnel des personnages, une sorte de rituel qui se perpétua jusqu'au temps de la décadence et imposait aux artistes une certaine tenue solennelle des figures, la constante intervention de saint Jean ou des anges, parfois des intentions de symbolisme édifiant. Revoyez, au Louvre, notre *Madone* authentique et la réplique, peu fidèle, de la *Vierge au Magnificat* des Offices. Ces deux ouvrages ont un caractère vraiment liturgique ; ils sont des enluminures, encouragées par l'Église, des pages évangéliques. Botticelli s'est complu en ces représentations parfois théâtrales, plus décoratives qu'émouvantes. Il a su les figurer,

comme dans la *Madone aux sept anges porteurs de flambeaux et de fleurs* (Londres, Galerie nationale), avec une ingénieuse magnificence d'invention. Mais j'aperçois plus volontiers le trait personnel de son talent dans les



La Vierge au Magnificat.
Florence, musée des Offices.

représentations plus familières où la Vierge n'est point assistée, de façon un peu artificielle, par saint Jean et les Anges, comme l'officiant par le diacre et les enfants de chœur. Jusqu'aux sombres peintures de sa période savonarolesque, Sandro aima la traduction libre de l'Evangile par des aspects ou des réminiscences de vie réelle. Il remplaçait les anges par

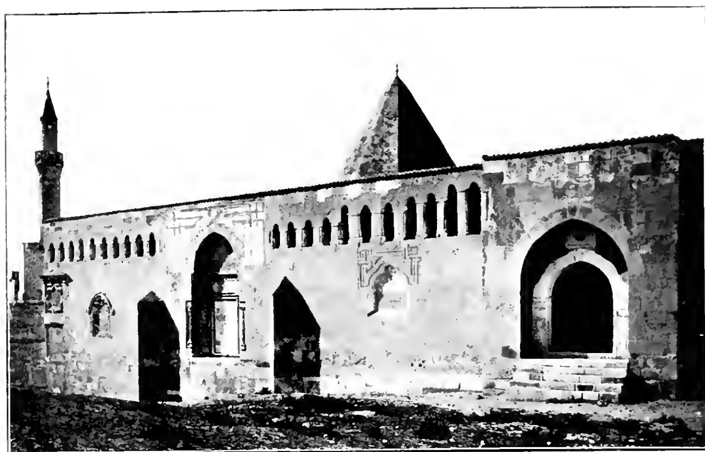
des touffes de roses, ou les changeait en pages charmants, bouclés et frisés, sans ailes, en pourpoints de velours et collerettes de dentelles. La *Madone Guidi* marque sans doute le début du peintre en cette série originale.

Par ce tableau, il tient encore à la discipline de son maître Lippi : mais, en même temps, il s'en détache, et, dans cette évolution commençante apparaît déjà la lumière de son génie. La *Madone* de Frà Filippo, qui est à Munich, lui a servi de modèle : mais combien différente est son interprétation de la donnée traditionnelle ! Lippi, religieux errant, joyeux compère, curieux de contempler de belles filles à la ville ou aux champs, même dans les cloîtres où on l'accueillait imprudemment, Lippi ne se tourmente guère l'esprit pour imaginer un idéal de maternelle virginité : une femme du petit peuple, une paysanne du *contado* florentin, saine, simple et forte, suffit pour charmer son pinceau : aux alentours de ses Madones, on cherche le mari, qui ne doit pas être loin, occupé à sa vigne ou à son métier de tisserand. Ce moine ne nous invite point à songer sérieusement au Saint-Esprit. La Vierge de Sandro, pure et frêle comme un lis, candide presque comme une petite fille, est déjà une vision de miracle. Le *Bambino* de Lippi porte bonnement ses mains au visage de sa mère, pour une caresse enfantine : le *Bambino* de Sandro tend les bras vers le cœur de la Vierge. La Madone de Lippi regarde son petit avec l'assurance tranquille d'une mère qui tient sur son giron un enfant bien portant : celle de Sandro, les yeux à demi-clos, le front penché, semble rêver, prier, adorer. A la franche sensation de la nature a succédé la recherche d'une beauté et de gestes d'une noblesse plus haute ; à la grâce plébéienne aperçue de toutes parts sous le ciel si doux de Toscane, la grâce aristocratique, d'un mysticisme raffiné, entrevue par un grand peintre dans le clair-obscur de ses songes.

Emile GEBHART







Konia : Mosquée d'Alaeddîn.

LES MONUMENTS SELDJOUKIDES
EN ASIE MINEURE

Deux cent cinquante ans avant que les Osmanlis ne s'emparassent de Brousse et trois cent cinquante ans avant que le Fâtih n'entrât à Constantinople, une tribu de même race que les Turcs avait pénétré en Asie mineure, s'était établie au cœur même du pays et y avait créé un empire qui ne manqua ni de grandeur ni d'éclat. On les appelle les Seldjoukides, du nom d'un de leurs premiers chefs, Seldjouc. Ils étaient originaires de l'Iran et avaient longtemps campé sur les rives de l'Iaxarte et de la mer d'Aral. Dans le cours du xie siècle, ils conquirent successivement la Médie, la Mésopotamie, le califat de Bagdad, l'Anatolie. En 1086, à la mort de Souleïman Ier, ils étaient les maîtres de presque toute la péninsule.

Par leurs origines mêmes, ces tribus avaient subi fortement l'influence persane ; la conquête les avait mises en relations avec les civilisations arabes de la Mésopotamie et de la Syrie, et la religion maintenait un lien puissant entre elles et les peuples de l'Est, parmi lesquels, jusqu'aux Indes, l'Islam était maître incontesté. Mais si leurs princes se proclament héritiers des anciens rois de l'Iran, s'ils s'intitulent « seigneurs des Sultans d'Arabie et de Perse », si les noms qu'ils prennent — Kaï Kobad, Kaï Khosrau, Kaï Kâous — sont ceux des héros légendaires chantés par Firdouzi, ils sont aussi, et avant tout, « sultans de Roum ». Établis en Asie-Mineure, ils se trouvaient en présence d'une population qui portait une longue tradition gréco-romaine et chrétienne : ils devenaient les voisins de l'empire grec, et la cour de Byzance devait exercer sur eux la même séduction que sur les souverains de l'Europe occidentale. Le harem s'ouvrit plus d'une fois à des princesses byzantines, et même, lors de la première croisade, à une fille de France, Isabelle, sœur du comte de Saint-Égidien. En 1158, Kylidch Arslan II était reçu en grande pompe par l'empereur Manuel. En 1196, Kaï Khosrau Ier, chassé de Konia par son frère Rocneddin, se réfugiait à Constantinople, y épousait une patricienne, devenait Grec au point qu'il allait peut-être se convertir, quand, en 1204, une nouvelle révolution le remit sur le trône. Quelques années plus tard, c'est lui qui donnait asile à Alexis, chassé de sa capitale par les Croisés, et il mourait en 1210 à la bataille d'Ala-chéhir, combattant pour son ancien ami contre l'empereur de Nicée Théodore Lascaris [1]. Le plus grand prince de cette dynastie, Alaeddin Kaï Kobad Ier (1219-1236) menait depuis onze ans à Constantinople la vie luxueuse et facile des jeunes nobles byzantins, quand la mort de Kaï Kâous Ier lui donna le pouvoir. Il aimait, nous dit un de ses biographes arabes [2], les belles écritures, le beau style, l'arithmétique et la tenue des livres. Dans les dix-sept années de son règne, il intervient en Perse, en Arménie, en Mésopotamie, en Syrie, en Égypte : il commande à la fois à Sinope sur la mer Noire et à Adalia sur la mer Méditerranée, et il est,

1. Une curieuse inscription, conservée près de Konia, au monastère de Saint-Chariton, nous fait connaître un Jean Comnène (des Comnène de Trébizonde), époux d'une Mavrozome (les Mavrozome étaient précisément cette famille byzantine dont Kaï Khosrau Ier avait épousé une fille), et qui meurt à Konia en 1297, dignitaire de la cour seldjoukide et portant le titre d'Émir-arslân (*Byzantinische Zeitschrift*, 1895, p. 99).

2. Ibn Bibi, dans Houtsma, *Textes relatifs à l'histoire des Seldjoukides*, t. III, p. 208 sq.

dans ces ports, en relations avec les Génois et surtout avec les Vénitiens, à qui il accorde certains privilèges commerciaux et juridiques qui constituent comme une première Capitulation[1]. Quand l'invasion mongole s'abat sur la Perse, il accueille ou appelle les savants et les artistes qu'elle chassait d'Ispahan. « La littérature persane émigra alors des rives de l'Oxus vers celles de la mer Ionienne, comme, deux siècles plus tard les lettres grecques vinrent des rives du Bosphore s'établir sur celles du Tibre et de l'Arno[2] ».

On retrouve ainsi, dans le vaste champ où s'est exercée l'activité de ce prince, toutes les sources d'où sont sortis l'art et la civilisation seldjoukides. Dès maintenant, on peut prévoir qu'ils ne seront pas originaux — trop d'influences ont agi sur eux —; ou du moins leur originalité ne consistera que dans une heureuse combinaison d'éléments empruntés à l'Orient et à l'Occident. Mais ce caractère complexe de leurs monuments est précisément ce qui en fait l'intérêt historique, et c'est lui que je voudrais essayer de dégager dans le commentaire qui accompagne les illustrations de cet article.



FIG. 1. — STELE SELDJOUKIDE.
Musée de Konia.

Ibn Batouta décrit Konia, aux debuts du XIV[e] siècle, comme « une grande ville bien construite, pourvue d'eau en abondance, entourée de jardins et de vergers et ornée de bazars bien disposés[3] ». Malgré le

1. Cf. Heyd, *Histoire du commerce du Levant au moyen âge*, trad. Furcy-Raynaud, t. I, p. 301 sq.
2. Von Hammer, *Histoire de l'empire ottoman*, trad. Hellert, t. I, p. 41.
3. Cité par Sarre, *Reise in Kleinasien*, Berlin, 1896, p. 44.

chemin de fer qui la met aujourd'hui à quarante-huit heures de Constantinople, malgré les grands travaux exécutés récemment par Férid pacha, qui en fut gouverneur avant de devenir grand vizir, la ville moderne semble bien déchue. Mais comme une noble dame ruinée conserve encore quelques-unes de ses anciennes parures, il lui reste de précieux joyaux des temps de sa splendeur : ce sont les monuments seldjoukides.

La destruction des murailles de la ville, élevées en 1221 par Kaï Kobad, nous a privés d'un bel exemple d'architecture militaire. Texier qui, vers 1835, les vit encore intactes, y compta cent huit tours, larges de six mètres et épaisses de huit [1]. Chacune d'elle portait une grande inscription gravée en relief sur une dalle ogivale [2], que surmontaient des figures ailées d'anges ou de génies soutenant un globe ou un soleil. La principale porte de la ville était ornée de lions en ronde bosse et de deux grands reliefs qui sont aujourd'hui conservés dans le petit musée de Konia [3]. La tradition veut qu'ils représentent Ahriman et Ormouzd. Vraie ou fausse, elle rend bien compte des influences persanes que manifestent le mouvement et le costume des figures. Quant au motif lui-même, je ne sais si l'on n'y peut reconnaître quelque analogie avec celui qui décorait, à Constantinople, une des arches ouvertes dans le mur de la Corne-d'Or, près de la porte qu'on appelle aujourd'hui Balat-Capousson (*Porta tou Kynigou*). C'étaient, là aussi, deux reliefs, dont l'un est perdu et dont l'autre — aujourd'hui au Musée impérial — représente une Victoire ailée, drapée à l'antique et tenant une palme [4]. Quoi qu'il en soit, une décoration de ce genre, empruntée à la figure vivante, est faite pour surprendre quand on la rencontre chez des Musulmans sunnites. A Konia, elle n'est pas exceptionnelle. Le faucon, puis l'aigle à deux têtes, y ont figuré dans les armes des sultans [5]. Sur certaines de leurs monnaies paraît un cavalier au type de

1. *Description de l'Asie mineure*, t. II, p. 144.

2. « Après l'achèvement des murs, dit Ibn-Bibi (*op.* Houtsma, *l. l.*, p. 258), le sultan les examina, les approuva et ordonna que, de même que ses noms et surnoms avaient été inscrits en lettres d'or sur les portes et les tours, ceux des beys fussent également inscrits sur les tours qu'ils avaient construites, afin de conserver à travers les siècles la renommée de leur dévouement. »

3. Reproduite par M. Migeon, *Manuel d'art musulman*, Paris, Picard, 1907, II, p. 78, fig. 68 (la légende de la figure indique à tort : « bas-relief en stuc sculpté » ; il est en pierre, comme il est dit d'ailleurs à la p. 77). L'ensemble de la porte est donné par Texier, *l. l.*, pl. 97.

4. Bonne reproduction dans Millingen, *Constantinople, the Walls of the city*, Londres, 1899, p. 198.

5. On lira encore avec profit ce que Longpérier a écrit sur cette question, à propos des aigles hétéens de Boghaz Keui et d'Euyuk (*Œuvres*, I, p. 98 sq.). Cf. d'autre part Sarre, *Ein orientalisches*

saint Georges. Nous donnons ici fig. 1 une curieuse stèle où l'on voit le sultan assis sur une chaise pliante et tenant le faucon sur son poing droit, tandis que, de l'autre main, il caresse familièrement le menton d'un jeune enfant. L'œuvre est persane de formes et de style, et l'on en trouverait l'équivalent dans les cuivres, les faïences et les étoffes ; mais sculptée en pierre, elle constitue une telle rareté, qu'on peut se demander si l'idée n'en a pas été inspirée par quelque stèle gréco-romaine [1].



Fig. 2.
Konia : Tour du palais des sultans seldjoukides.

Ce « libéralisme » des sultans seljoukides s'explique aisément. L'interdiction coranique des images [2] représente, je crois, en dernière analyse, une réaction sémitique contre le paganisme — toujours croissant depuis le IVe siècle — de l'église chrétienne d'Orient, réaction dont la crise

Metallbecken des XIII. Jahrhunderts, dans le *Jahrbuch der kœniglich. preussischen Kunstsammlungen*, 1904, Heft 1, p. 16 sq. du tirage à part.

1. Texier pensait déjà que les grands reliefs de la porte étaient l'œuvre d'artistes grecs.

2. L'interdiction contenue dans le Coran ne porte, à dire vrai — comme celle de la Bible et de l'Evangile — que sur l'image de la divinité, mais la tradition l'a étendue à toutes les images, et c'est en somme la tradition qui l'a emporté sur le texte. Cf. J. Karabacek, *Das angebliche Bilderverbot des Islam*, Vienne, 1876.

iconoclaste fut, à certains égards, une autre manifestation [1]. Il est remarquable en effet que les peuples non-sémitiques de l'Islam ne s'y soumirent pas avec la même exactitude, sauf les Ottomans, dont les princes, devenus maîtres de Constantinople et commandeurs des croyants, se trouvèrent intéressés, pour des raisons politiques, au maintien d'une orthodoxie rigoureuse. De race altaïque comme les Turcs, mais placés par la conquête entre les Indo-Européens chiites de l'Iran et les Indo-Européens chrétiens de Byzance, élevés souvent par des mères chrétiennes, les sultans de Roum ne connurent pas cette foi intransigeante et leur cour s'ouvrit largement aux influences venues du dehors.

Une telle disposition d'esprit, si favorable au libre développement de l'art, rend plus regrettable encore la disparition du palais qu'ils s'étaient construit sur une colline, au centre de la ville. Avant les murs d'enceinte, il avait servi de carrière aux habitants de Konia, et Texier fut témoin de la démolition des dernieres salles. Il est vraisemblable que ce n'était pas un palais, au sens où nous entendons ce mot, mais, comme les sérails de Perse et de Stamboul, un assemblage de pavillons et de kiosks, groupés autour d'un édifice central, sans autre plan que la fantaisie du souverain qui les avait élevés. J'ai résumé ailleurs [2] presque tout ce que l'on en sait et je me borne à reproduire ici (fig. 2) l'état actuel de la dernière tour, après l'éboulement du mois de mai 1907 [3].

La mosquée d'Alaeddin [4] est aujourd'hui encore l'édifice religieux le plus important de Konia. Dans son état actuel, elle fut commencée par Kaï Kâous Ier et achevée en 1220-21 par son frère et successeur, Alaeddin Kaï Kobad le Grand, dont elle porte le nom. L'édifice a la forme d'un rectangle irrégulier. Divisé en plusieurs nefs par cinquante colonnes antiques qui portent un toit plat, il reproduit le plan des plus anciens sanctuaires musulmans — celui qu'on retrouve encore à Oulou-Djami de

1. Cf. Ramsay, *the War of Moslem and Christian for the possession of Asia Minor*, dans *Studies in the history and art of the Eastern provinces of the Roman empire*, Aberdeen, 1906, p. 281. Dans le même recueil, p. 55, Miss M. Ramsay signale, sur les broderies de cette région, de curieuses survivances du vieil art local isaurien et lycaonien.

2. *Bulletin de l'art ancien et moderne*, 1907, 8 juin (n° 346, p. 183).

3. Je dois cette photographie à l'obligeance de S. E. Halil bey, directeur adjoint des Musées impériaux, à qui j'exprime ici mes plus vifs remerciements. On pourra la comparer à celle qu'a donnée M. Saladin (*Manuel d'art musulman*, I, p. 447, fig. 336).

4. Voir la figure placée en tête de l'article.

Brousse. L'intérieur n'offre rien de remarquable qu'un merveilleux minbèr (chaire à prêcher en bois sculpté, œuvre d'un artiste mecquois, traitée dans un style qui rappelle celui de l'école arabe d'Égypte[1], et un turbé (mau-



Fig. 3.

Konia : Détail du portail de la mosquée d'Alaeddîn.

solée) dont le plan octogonal et le toit en pyramide sont empruntés directement à l'Arménie. Minbèr et turbé appartiennent à une construction plus ancienne, élevée par Kylidch Arslân II (1156-1192), et dont la mosquée d'Alaeddîn n'est qu'une transformation ou un agrandissement[2].

1. Reproduit par M. Migeon, *Manuel*, II, p. 117, fig. 101.
2. Par là s'expliquent l'irrégularité du plan et sans doute aussi l'asymetrie de la façade. Le fait,

L'architecte de ce nouveau monument fut un Syrien, Mohammed ben Khaulân, de Damas. On aurait pu l'affirmer, même sans le témoignage d'un texte épigraphique, car la façade principale porte nettement la marque de cette origine. A la partie supérieure, elle est percée de petites fenêtres cintrées que l'on a faites irrégulières pour y pouvoir utiliser tels quels des pilastres à colonnettes empruntés à une église byzantine. Cette asymétrie, qui s'étend aux niches creusées dans la partie moyenne du mur, produit un effet un peu déconcertant, bien que l'ensemble ne manque pas de grandeur. Le portail — aujourd'hui muré — est d'un intérêt particulier, parce qu'on y trouve déjà plusieurs traits caractéristiques de cette architecture (fig. 3). La disposition en est toute syrienne. C'est une niche profonde qui s'enfonce dans le mur et que couronne une voussure ogivale. L'entrée proprement dite est comprise dans un double chambranle, entre les moulures horizontales duquel s'intercale un linteau fait de sept blocs de marbre noir et blanc, appareillés à crossettes : le tympan de la voussure est décoré de lacis géométriques et d'une inscription de trois lignes au nom de Kaï Kobad. Les voussoirs de l'arc, en marbre de deux couleurs, forment un entrelac de demi-cercles, lesquels se combinent, à la clef et aux naissances, avec un ruban rectiligne qui dessine de part et d'autre, sur le nu du mur, deux grands méandres symétriques. Cette décoration, qui se retrouve au-dessus de la niche trilobée, placée à droite de la porte[1] est, je crois, d'origine arménienne. Sur le portail de la cathédrale d'Ani[2], l'archivolte est cantonnée de cercles engendrés par

qui n'a pas encore été signalé, vaut qu'on y insiste, parce qu'il explique une singularité qui ne semble avoir frappé ni M. Cl. Huart (*Épigraphie arabe d'Asie mineure*, n° 33, p. 49 sq.), ni M. Sarre, ni M. Migeon. Si le turbé était contemporain de la mosquée (achevée en 1220-21), il serait étrange qu'il renfermât les cercueils de Kaï Khosrau, mort en 1210, et de son père Kylidch Arslân, mort en 1192. Or, une inscription placée à l'extérieur du turbé (elle ne se trouve pas dans le recueil de M. Huart) nous apprend qu'il a été élevé par Kylidch Arslân lui-même, et une autre inscription, gravée au-dessus de la porte du minbér (elle manque également dans le recueil de M. Huart) qu'il a été construit par ordre du même sultan. La conclusion se tire d'elle-même. Il resterait à voir si une étude attentive, sur les lieux, permettrait de retrouver le plan de la mosquée primitive à laquelle appartient le turbé et d'où provient le minber. — Je dois ces renseignements à S. E. Hallil bey, que j'avais consulté sur cette petite difficulté et qui a bien voulu y répondre avec son habituelle complaisance. On sait que Hallil bey s'est chargé de l'Asie mineure, dans le *Corpus inscriptionum arabicarum* que dirige M. Van Berchem.

1. Elle semble avoir été en grande faveur chez les architectes d'Asie mineure, car elle est encore employée, dans la seconde moitié du XIV[e] siècle, à la grande mosquée d'Éphèse. Cf. *Forschungen in Ephesos*, Vienne, 1906, p. 114, fig. 34.

2. Texier, *Arménie et Perse*, I, pl. XX.

l'entrelacement de ses moulures, et le développement de ce motif conduit

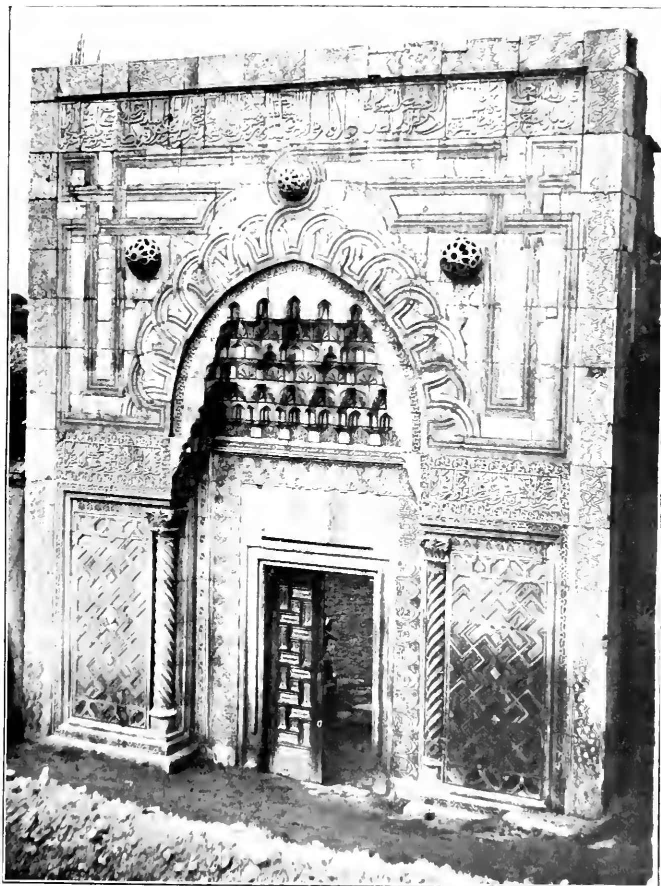


FIG. 4. — KONIA. PORTAIL DE LA MÉDRESSE DE KARA TAÏ.

naturellement à celui que nous étudions ici. Nous en rencontrerons

ailleurs d'autres exemples qui n'auront pas toujours l'élégance discrète et sobre que lui a donnée l'architecte d'Alaeddin. La niche ogivale, placée à gauche, présente un caractère tout différent ; l'archivolte saillante, recourbée en volute à ses extrémités, est un emprunt direct aux monuments chrétiens de Syrie[1].

L'enfoncement de la grande porte est flanqué de deux colonnettes, dont la faiblesse est encore accusée par des cannelures brisées. Si dans le corinthien batard de leur chapiteau et la forme de leur base se révèle une imitation de l'antique, rien cependant n'est plus éloigné de l'esprit antique que la place et le rôle qui leur sont attribués. Plus étranges encore sont ceux des deux frêles colonnettes qui sortent de la paroi verticale du mur et se relèvent à angle droit pour aller se placer sous le porte-à-faux du premier voussoir. Il est évident qu'elles n'ont aucun rôle utile dans la construction et sont là simplement parce que le maître de l'œuvre a jugé qu'elles y « faisaient bien ». On peut saisir, dans cette singularité, un caractère très général des architectures orientales. Le manque de bois en a fait presque exclusivement des architectures de la pierre et de la brique ; pour éviter les charpentes, les constructeurs couvrent leurs édifices par des berceaux et des coupoles qu'ils s'ingénient à élever sans cintre. S'ils emploient la colonne, ce n'est plus comme support isolé, mais pour l'engager dans l'arête d'un mur, dans l'encadrement d'une porte ou d'une niche : ils en font d'ailleurs un cylindre sans galbe et parfois un cylindre d'une extrême ténuité ; ils la surchargent d'ornements, de cannelures torses ou brisées, de dessins géométriques ou de rinceaux végétaux ; ils vont même jusqu'à la terminer, à ses deux extrémités, par une pointe effilée, et rien ne prouve mieux à quel point ils en avaient oublié les vraies fonctions architectoniques. L'élément essentiel d'une architecture devient ainsi dans l'autre un accessoire décoratif. Et si profondes sont les différences qui séparent les deux systèmes, que cette formule pourrait s'appliquer, presque sans exception, à tous les emprunts que les architectes orientaux ont faits aux formes helléniques.

La mosquée d'Alaeddin nous montre, sous son aspect le plus ancien et le plus simple, le type déjà complet du portail seldjoukide. Nous en

1. Nombreux exemples dans le livre de M. Howard Crosby Butler, *American archaeological exploration to Syria*, 1899-1900, II, *Architecture and other arts*, p. 30, 190, 198-9, 211, 215, etc.

pouvons suivre le développement à la médressé des Kara Taï. Ce collège religieux, élevé en 1251 par un membre de cette illustre famille, peut compter parmi les monuments les plus parfaits de Konia. Les édifices de ce genre comprennent en général une grande cour, autour de laquelle s'ouvrent, sous un portique, les salles d'études et de conférences. Ici, par exception, la cour est remplacée par un espace carré, couvert d'une coupole. Le portail (fig. 4) présente la plus grande analogie avec celui de la mosquée d'Alaeddîn, mais il en est, si l'on peut dire, une « rédaction » corrigée. Le décor y est plus riche et l'exécution plus soignée ; la voussure de la niche est remplie par plusieurs rangs de stalactites ; des consoles alvéolées ont remplacé, sous les voussoirs, les colonnettes coudées d'un si fâcheux effet, et les colonnettes torses qui encadrent l'ouverture de la porte sont employées ici d'une manière plus rationnelle. Le chapiteau est corinthien et la base est d'une forme qu'on rencontre dès le IIe siècle de notre ère sur certains monuments gréco-romains d'Asie mineure. Les trois gros cabochons, placés au-dessus de l'arc, sont refouillés comme un travail d'orfèvrerie, et l'on a, en effet, proposé d'y voir l'imitation de certaines pièces d'orfèvrerie byzantine. Je crois, pour ma part, qu'ils ont une origine beaucoup plus ancienne, et qu'on en retrouverait le prototype dans

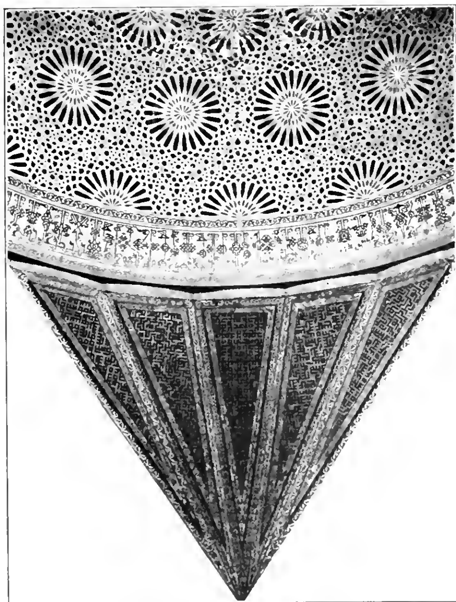


Fig. 5. — Intérieur du turbé de Kara Taï : pendentifs et mosaïque de faïence.

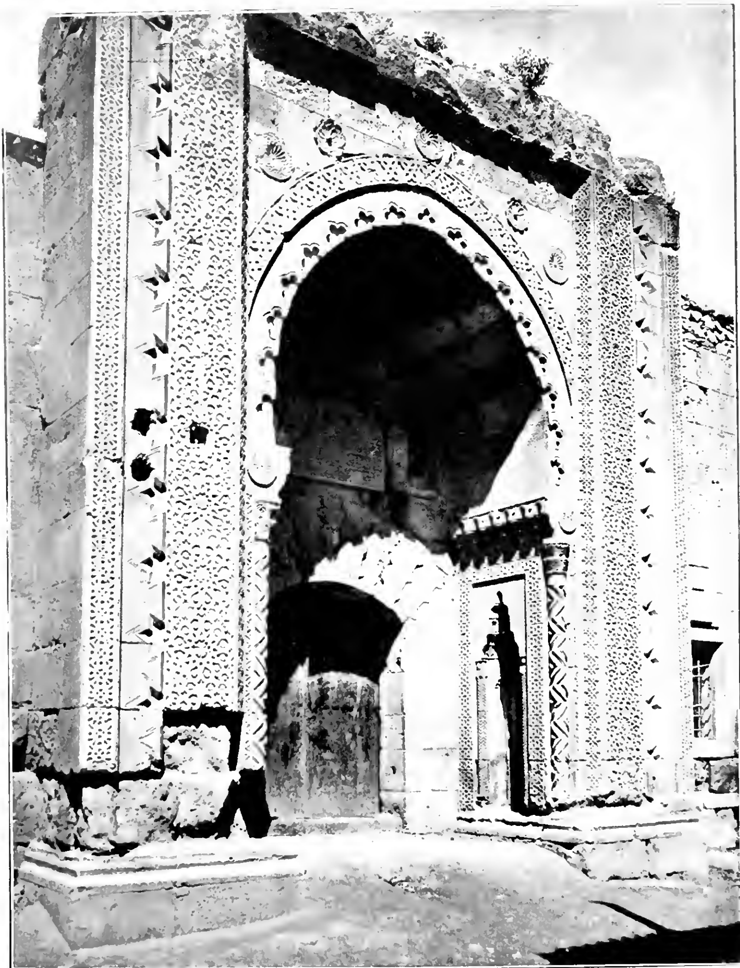
certaines patères en terre cuite émaillée qui décoraient les murs des palais babyloniens. La nouveauté caractéristique, dans le portail de Kara Taï, c'est l'importance prise par les panneaux latéraux. La niche n'est plus un simple défoncement du mur de la façade, elle s'ouvre dans un large cadre isolé, et forme comme une sorte de grand tableau placé devant l'édifice. La tentative semble bien timide, quand on la compare à celle de Soultan-han dont nous parlons plus loin ; elle n'en est pas moins intéressante, car elle témoigne de la force des influences persanes chez un artiste qui était, pour tout le reste, demeuré fidèle aux méthodes syriennes.



Fig. 6. — Konia. Détail d'une voute.

Des turbés qui entouraient la médressé, seul celui du fondateur s'est conservé jusqu'à nous. C'est une petite construction rectangulaire à coupole surbaissée et portée sur quatre pendentifs, formés chacun de cinq triangles qui ont leur sommet commun sur l'arête des deux murs contigus (fig. 5[1]. Cette solution, qui semble une imitation assez maladroite des pendentifs en triangle sphérique de l'architecture byzantine, ne se rencontre, je crois, qu'au turbé de Kara Taï. D'une manière générale, les Seldjoukides s'en sont tenus à la voûte conique

1. Le cliché a été silhouetté selon les contours du pendentif pour mettre en valeur la mosaïque. Il faut se représenter les deux parties blanches, à droite et à gauche, comme appartenant à deux murs perpendiculaires l'un à l'autre.



Portail de la Syrtchaly medresse a Konia.

dont les monuments d'Arménie leur offraient le modèle, et à la voûte persane portée sur des trompes construites par assises horizontales s'avançant sur le vide. La figure 6 donne un détail de construction emprunté à un mausolée voisin du Dar el-Hyffaz (collège où l'on apprend le Coran par cœur), connu sous le nom de Aya Sofia[1]; on y saisit l'origine de l'ornement en stalactites : le procédé est persan et se retrouve, par exemple, à la mosquée Djouma, à Véramine. Dans la figure 7, qui reproduit l'intrados d'un autre turbé de Konia, l'appareil, constitué par une série de petits trompillons imbriqués les uns dans les autres, rappelle celui du mausolée de Spalato[2].



Fig. 7. — Konia : Détail d'une voûte.

L'intérieur du turbé était tout entier revêtu de mosaïques de faïence. Cette admirable décoration, d'une exquise harmonie de couleurs, où dominent les tons du bleu, bleu turquoise et bleu de cobalt, a malheureusement beaucoup souffert, mais l'effet en est encore prodigieux, et ni la mosquée verte à Brousse, ni le turbé de Chah-Zadé à Constantinople, ne peuvent rivaliser avec elle. Le procédé de la mosaïque donne au dessin une netteté

1. Cette dénomination ne repose sur rien que sur le voisinage, dans la maison d'un Grec, de quelques ruines byzantines, et elle n'est employée que par les Européens. L'édifice a été construit en 1421 par un prince de la dynastie de Caraman.

2. Je dois les photographies d'après lesquelles ont été faites les figures 6 et 7 à l'obligeance de M. Hebrard, pensionnaire de l'Académie de France à Rome, qui m'a aussi rendu attentif à l'analogie de Spalato. M. Bernier me signale d'autre part, à Saint-Demetrius de Salonique, une petite chapelle qu'il a pu voir débarrassée de son badigeon et dont la voûte est appareillée selon le même procédé.

et une vigueur, il laisse à chaque couleur un éclat que n'atteignent pas, malgré leur beauté, les carreaux de faïence polychromes qu'ont fabriqués plus tard les ateliers de Nicée et de Koutaya. Il est, par contre, d'une difficulté technique telle, surtout quand il s'agit de couvrir une surface courbe comme celle d'une coupole, qu'on l'a très vite abandonné, et, dans l'architecture ottomane, je n'en connais pas d'autre exemple qu'au Tchinili-Kiosk du vieux Sérail, construit par Mahomet II, peu de temps après la conquête.

Il se retrouve à Konia même, à la Syrtchaly-médressé — la *médressé de verre* — construite en 1242 par un architecte inconnu. Le portail (pl. p. 21) reproduit le parti de celui de Kara Taï, mais l'importance prise par la voussure de la porte, la profondeur de la niche principale sur les côtés de laquelle s'ouvrent deux autres petites niches, dénotent l'influence croissante de l'élément persan, au détriment de l'élément syrien. La grande voussure qui s'ouvre sur la cour, au milieu du mur de fond, est une disposition absolument persane. Le détail que nous en donnons (fig. 8) permet de voir, à côté des restes très mutilés de mosaïques de faïence, l'exemple d'un autre procédé de décoration, la mosaïque de brique. Celle-ci est d'une exécution très facile : une des tranches de la brique est recouverte d'un enduit coloré et émaillé, et les briques sont placées à plat ou de champ, la face émaillée en dehors, conformément au motif voulu. L'infériorité du procédé consiste en ce qu'il est nécessairement restreint à des dessins très simples et de contours rectilignes.

Une inscription qui avait échappé à l'enquête de M. Huart, mais qui a été copiée par M. Sarre[1], nous apprend que ces briques sont « l'œuvre de Mohammed, fils de Mohammed, l'architecte de Tous[2] ». L'origine persane n'en est donc pas douteuse. Au XVe siècle, au turbé de Séïd Mahmoud à Ak-chéhir, des briques semblables sont signées par Ahmed ben Abdallah, de Mossoul[3], et cette indication n'est pas moins précieuse, car elle nous reporte précisément vers le pays où cette décoration est indigène. La brique est très probablement une invention babylonienne, et l'usage des briques émaillées remonte en Mésopotamie à la plus haute antiquité. Les

1. *Reise*, p. 54.
2. Ville du nord-est de la Perse, près de la frontière du Turkhestan, non loin de Merw.
3. *Epigraphie arabe d'Asie mineure*, n° 17.

poteries de Raka, si recherchées aujourd'hui par les collectionneurs, montrent que l'art du céramiste n'y était pas tombé en décadence à l'époque des grands califes abassides, et c'est sans doute aux ateliers de Bagdad



FIG. 8.
KONIA : DÉTAIL DE LA GRANDE NICHE DANS LA COUR DE LA SYRTCHALY-MEDRESSE.

que les Persans ont emprunté les secrets d'un métier où ils devaient bientôt acquérir la même maitrise que leurs lointains devanciers à l'Apadana de Suse. On a cru trouver l'origine de cette décoration dans la nécessité de protéger la brique par un enduit imperméable : en particulier.

pour les monuments seldjoukides, on a invoqué la mauvaise qualité de l'eau, qui renferme, dans la région des hauts plateaux lycaoniens, une forte proportion de sel[1]. Cette explication ne me paraît pas admissible. En Mésopotamie comme en Asie mineure, on a su de tout temps faire des briques excellentes, qui ont résisté jusqu'à nos jours et sont encore très recherchées par les habitants du pays qui les utilisent dans leurs maisons. Si les architectes y ont employé des briques crues ou peu cuites, c'est qu'ils savaient les protéger par des parements de briques dures, cuites à de hautes températures, mais le rapport cessé d'être vrai si on le renverse. Ces explications matérialistes, dont on a tant abusé dans l'histoire de l'art depuis trente ans, ont le grand tort de ne pas tenir compte de ce que les Allemands appellent la *kuenstlerische Vorstellungsidee* de l'individu, de cette prédisposition à telle ou telle forme plastique ou décorative, qu'un artiste ou un peuple porte en lui, et qui détermine le sens de son évolution artistique bien avant qu'il puisse se rendre compte de toutes les ressources que lui fournissent les matériaux dont il dispose. Le goût des Orientaux pour l'ornement est un fait aussi irréductible et aussi permanent que la composition chimique des eaux du lac Tatta. J'imagine que, devant les Propylées, ils éprouvaient une impression de pauvreté et de froideur. Ils ont aimé à couvrir d'un décor continu les murs de leurs édifices, comme le tissu de leurs tapis. Ce parement ne pouvait être que de pierre ou de brique. Dans les pays où la pierre à bâtir est plus rare, il a été de brique ; en Asie mineure, les architectes seldjoukides ont employé parallèlement les deux systèmes.

Gustave MENDEL

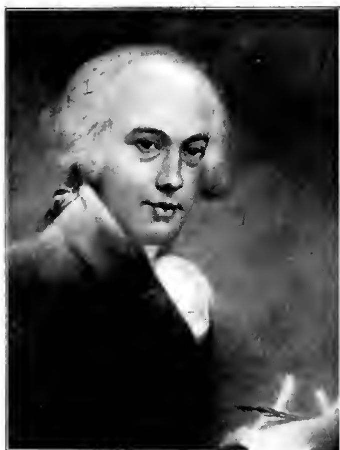
(A suivre.)

1. Par exemple Neumann, *Persische Keramik und ihre Ableger*, *Œsterreichische Monatsschrift fuer den Orient*, 1883-84.



UN PASTELLISTE ANGLAIS DU XVIIIe SIÈCLE

JOHN RUSSELL



Portrait de John Russell par lui-même.

Entre tous les pastels exposés dans les galeries du Louvre, il n'en est peut-être pas un seul qui soit plus fréquemment mis à contribution par les copistes que *l'Enfant aux cerises* de John Russell, et l'on pourrait presque compter les jours où un chevalet n'en obstrue pas l'approche. Voici tantôt quarante ans que le baby aux lèvres rieuses reçoit sous cette forme le tribut d'une admiration toujours renaissante, mais le legs généreux de M. Vickery n'a point suscité d'émules et les œuvres de l'artiste sont plus que rares en France. Tandis que les galeries privées du continent se sont peu à peu ouvertes à presque tous les grands noms de l'École anglaise, John Russell n'a pas bénéficié de cette tardive justice. En 1897, à l'Exposition de portraits de femmes et d'enfants organisée à l'École des Beaux-Arts par la Société philanthropique, où le public français fit connaissance avec plus d'un nom alors nouveau, aujourd'hui familier à ses oreilles, même absence inexplicable et regrettable. Les portraits peints à l'huile ou au pastel par John Russell sont cependant nombreux de l'autre

côté du détroit, et tous ne sont pas restés aux mains des descendants de ses modèles : c'est sans doute à l'une de ces mutations qu'est due la présence dans une collection parisienne, celle de M. de Richter, du portrait de Mrs. Lee, gravé par M. Salles, et que la *Revue* a le plaisir d'offrir aujourd'hui à ses abonnés[1]; mais cette présentation demeurerait incomplète si elle n'avait point pour complément une esquisse sommaire de la biographie du peintre.

Il serait superflu de la chercher dans les livres consacrés en France à l'art de la Grande-Bretagne. Ni le volume de *l'Histoire des peintres* de Charles Blanc où Thoré-Bürger et quelques autres ont dit ce qu'on savait alors de cet art, ni un travail quelque peu sénile de Feuillet de Conches, ni le brillant résumé publié ici-même par notre ami regretté Henri Bouchot sur *la Femme anglaise et ses peintres*, n'ont soufflé mot de John Russell et de son œuvre : mais un de ses compatriotes, M. George C. Williamson, l'un des auxiliaires les plus écoutés de M. Pierpont Morgan pour ses acquisitions d'art, a publié en 1894 une monographie de l'artiste qui ne laisse dans l'ombre aucune partie de sa carrière[2]; elle sera aujourd'hui notre guide tout indiqué pour exposer, à l'usage des lecteurs de la *Revue*, ce qu'il leur importe de savoir de cette vie dénuée d'événements extraordinaires et de cette production ininterrompue pendant près de quarante ans.

John Russell était né dans la vieille ville de Guildford (comté de Surrey), le 29 mars 1745, d'une famille qui y comptait depuis 1509 de nombreuses générations, où son père remplissait dès 1723 les fonctions de maire. Ses occupations administratives ne l'absorbaient point assez pour qu'il n'eût pas trouvé le loisir de dessiner deux vues, aujourd'hui recherchées, de sa ville natale. Aussi ne mit-il aucun obstacle aux velléités manifestées dès l'enfance par son fils. L'adolescent fut confié en 1768 à Francis Cotes, l'un des fondateurs de la Royal Academy, qui lui témoigna une vive affection, payée de retour, et fit son portrait en miniature.

1. Au moment où s'imprime cet article, un autre portrait de Mrs. Currie, à peu près identique à celui que nous reproduisons ci-contre, vient d'être acheté 80.000 francs par M. Veil-Picard à la vente posthume de M. Paul Leroi (Léon Gauchez). N. D. L. R.

2. Cf. *John Russell R. A.*, by George C. Williamson, D. Litt., with an introduction by lord Ronald Gower F. S. A. London, George Bell and sons, 1894, in-4°. Nombreuses planches dans le texte et hors texte.

D'une nature irritable et turbulente dans ses premières années, John Russell fut en outre de très bonne heure tourmenté par des scrupules



John Russell. — Mrs. Currie.

religieux qui firent traverser à son esprit des phases diverses et développèrent en lui une tendance au prosélytisme dont son biographe donne d'assez piquantes preuves, et dont ses auditeurs n'étaient pas toujours

disposés à supporter les manifestations inopportunes. L'intolérance de ses doctrines fut, dit-on, la principale cause de sa rupture avec ses premiers protecteurs, lord et lady Montague, propriétaires du chateau de Cowdray-House, près de Guildford. L'incendie fortuit du château, en 1793, a fait disparaître les portraits que John Russell y avait peints de lord et lady Montague et de divers membres de leur famille. A la suite de cette rupture qui, d'ailleurs, ne fut pas définitive, John Russell vint habiter Londres et se fit agréer en 1768 à la Royal Academy. On a perdu la trace de deux portraits d'Esquimaux (la mère et le fils) qu'il y exposa en 1769 et qui eurent tout au moins un grand succès de curiosité; mais il ne tarda pas à être sollicité par de plus gracieux modèles, et son austérité puritaine s'accommoda fort bien, semble-t-il, de ses relations fréquentes avec les plus jolies femmes de la *gentry* londonienne. Toutefois la chronique scandaleuse du temps n'a point inscrit son nom dans ses fastes et, dès le 5 février 1770, nous le voyons épouser en légitimes noces la fille d'un imprimeur et éditeur de cartes géographiques, Hannah Faden, qui ne lui donna pas moins de douze enfants.

Pour subvenir à de si nombreuses charges, John Russell n'avait d'autres ressources que ses crayons et ses pinceaux, et il en fit jusqu'à la fin de sa vie un constant usage. Les catalogues dressés par M. Williamson nous renseignent amplement sur ce labeur dont rien ne vint distraire l'artiste, si l'on en excepte une attraction singulière, et parfois fort coûteuse, pour l'astronomie. N'est-il pas curieux de constater que, presque au même moment, et sans qu'ils se soient jamais connus — probablement pas même de nom —, le pastelliste anglais et notre grand La Tour aient eu le même souci des problèmes devant lesquels recule effrayée la pensée de la plupart des autres hommes? Chez La Tour, il est vrai, cette curiosité n'eut d'autres résultats que de le conduire à imaginer ce que Watelet définit « une sorte de cosmogonie insensée et sublime », tandis que John Russell aboutit à des résultats plus pratiques. Il dressa notamment un double planisphère de la lune et en constitua une sorte de mappemonde dont Lalande, qui ne semble pas avoir connu l'auteur durant son voyage en Angleterre, a fait l'éloge dans sa *Bibliographie astronomique* (1803, in-4°, p. 858). Pour mieux démontrer l'utilité pratique de cet instrument, John Russell écrivit un mémoire intitulé *Selenographia*, dont les exem-



plaires sont devenus fort rares. Il est également l'auteur d'*Éléments de peinture aux crayons* (1772, in-8°; nouv. édit. augmentée, 1777), devenus



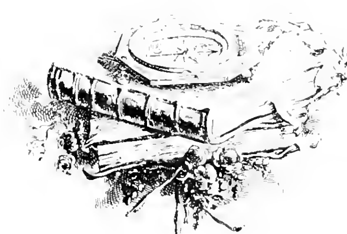
JOHN RUSSELL. — MR. LEE.
Collection de M. de Richter.

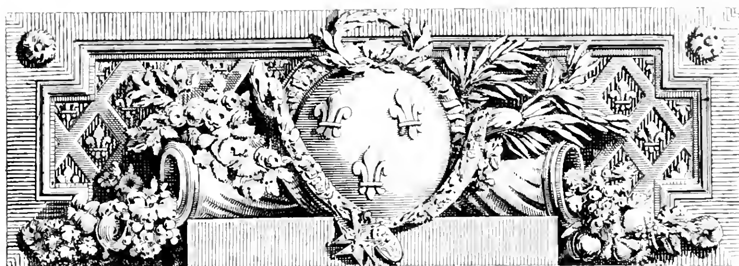
non moins rares, où il expose la technique de son art avec une entière sincérité. Esprit curieux de tous les procédés nouveaux, il s'était inspiré

de la méthode du sténographe John Byrom pour se constituer une écriture secrète dont M. Williamson donne un fac-similé (p. 96), et avec laquelle il notait, sur son journal intime, les divers et bien peu nombreux incidents de sa vie quotidienne : ses liaisons avec quelques savants et artistes contemporains, notamment avec Joshua Reynolds, Herschell, Joseph Banks, divers voyages et séjours à Leeds, à York, à Hull, où il devait mourir (1805), les tracas que lui causait parfois l'éducation ou le caractère de ses enfants, constituent toute la trame de cette existence et permettent de vérifier une fois de plus la justesse de l'axiome de Diderot, qu' « une vie occupée est communément une vie innocente ». M. Williamson n'a pas compté moins de trois cent trente-deux portraits peints à l'huile ou au pastel par John Russell, et la plupart d'entre eux existent encore ! J'ai dit plus haut la pénurie dont nous souffrons lorsque nous voulons contrôler *de visu* l'enthousiasme de nos voisins pour un maître trop longtemps dédaigné et trop ignoré hors de l'île natale. Les lecteurs de la *Revue* peuvent du moins se rendre compte aujourd'hui que ce familier des prêches les plus austères savait, à l'heure de l'inspiration, accorder à la jeunesse et à la grâce l'attention qu'elles méritent, et lui seront reconnaissants de nous avoir conservé ces images éphémères qui, à plus d'un siècle de distance, nous apportent, pour un moment, cette « promesse de bonheur » qu'éveille toujours, selon Stendhal, la sensation de la Beauté.

Maurice TOURNEUX

(A suivre.)





L'ÉTAT-CIVIL DES BUSTES ET MÉDAILLONS

DE MARIE-ANTOINETTE ET DE LOUIS XVI[1]

Heureusement, la manufacture de Sèvres n'avait pas besoin d'attendre les ordres du ministère pour faire sa cour aux souverains : elle tint à se procurer, dès le début du règne, leur protection, nécessaire autant que celle de Mme de Pompadour, et singulièrement efficace. Le couronnement de Louis XVI, cette fête du peuple et de la royauté, où la reine avait connu et savouré les joies de la popularité, fut pour les artistes en biscuit l'occasion d'une des dernières et des plus jolies sculptures en pâte tendre que la fabrique royale ait produites. Un des très rares exemplaires a été conservé à Trianon, sous le titre, faux d'ailleurs, de *Mariage de Louis XVI* (fig. 1). Sur un socle dont la forme et les ornements, rangs de perles et guirlandes, annoncent le style caractérisé du nouveau règne, les jeunes souverains, debout, revêtus de la dalmatique et du manteau de cour, diadème en tête, joignent autour du globe fleurdelisé, qui repose sur l'autel antique à tête de boucs, leurs mains droites en signe de protection. Les cornes d'abondance croisées au pied de *l'Autel royal*, les armes d'Autriche et de France.

1. Second et dernier article. Voir la *Revue*, t. XXI, p. 401.

les initiales enlacées sur le socle, symbolisent les promesses de bonheur données à la nation par l'effort associé du successeur des Bourbons et de la fille des empereurs Habsbourg, ces ennemis d'autrefois. Aux deux souverains, le sculpteur a prêté l'allure solennelle, ou, comme on disait alors, « l'attitude auguste » qui convenait au sujet, mais sans rien de déclamatoire ou de boursouflé qui pût nuire à la sincérité de l'expression, à la ressemblance des traits, au naturel des gestes. De Marie-Antoinette devenue reine, ce fut le premier portrait, avec l'estampe de Moreau qu'il rappelle. Sans dissimuler les défauts de son modèle, l'ovale trop long du visage, le front trop haut et fortement bombé, l'œil un peu gros et la lèvre inférieure trop accentuée, l'artiste avait fait une œuvre charmante.

C'est que cet artiste, encore inconnu la veille, et dont la réputation allait s'absorber dans les travaux anonymes et collectifs de Sèvres, Louis-Simon Boizot, était un des meilleurs de la génération nouvelle. Fils d'un peintre des Gobelins, élevé dans un milieu d'artistes parisiens, il avait été jugé digne d'occuper tout jeune à Sèvres la fonction qu'avait, jusqu'en 1767, remplie Falconet et que briguait Caffiéri. La très belle pendule de la collection Wallace, exécutée par Boizot en 1771 pour Gouthière, donne la mesure de son talent au moment où on lui confiait le soin des sculptures en porcelaine de la manufacture royale. Le groupe du *Couronnement* ou de *l'Autel royal* devait, auprès de la reine et du roi, confirmer son crédit, que l'épithalame en biscuit, exécuté pour le mariage du comte d'Artois en 1773, avait préparé dans la famille royale[1].

La même année, Boizot se hâtait encore de modeler deux bustes de Louis XVI et de Marie-Antoinette, qui furent livrés aux ateliers de Sèvres en 1774 et au public en 1775. Depuis l'image sculptée par Lemoyne, on n'avait pas revu au Salon du Louvre de buste de la reine, quand Boizot exposa à celui de 1775 le modèle destiné à la manufacture. La seule trace qui, jusqu'ici nous en eût été conservée, était une fort belle gravure de la sœur du sculpteur, Marie Boizot, portrait de reine un peu hautaine, qui marque bien, avec le portrait de la Dauphine, la différence de l'âge et des conditions. En revanche, deux bustes de Louis XVI, non signés, conservés au château de Versailles, d'allure assez haute également et de facture analogue à la petite statuette de l'autel royal, pouvaient être consi-

1. Inventaire des travaux de Sèvres, 1774 (2) ; musée de Versailles, nos 483 et 2122.

dérés comme des répliques sauvées par le musée des Monuments français de l'œuvre de Boizot exposé en 1775.



FIG. 1. — L.-S. BOIZOT.
GROUPE DE L'AUTEL ROYAL « AU BONHEUR PUBLIC ».
Biscuit de Sèvres. — Petit Trianon, salon de musique.

Un hasard heureux, ou plutôt le concours gracieux de Mme Bompard, notre ambassadrice à Saint-Pétersbourg, m'a permis de retrouver en

Russie un buste en pâte dure de Marie-Antoinette, qui me paraît certainement le buste jusqu'ici perdu de Boizot (pl. p. 37). L'exemplaire, de 0m42 de hauteur, est un de ceux qui furent offerts au comte du Nord, lors de son voyage en France en 1782, et aux personnes de sa suite, notamment au prince Kourakin, dans la famille duquel il est demeuré. C'est bien l'image d'une reine, consciente de sa dignité et fière de sa puissance ; c'est aussi et davantage celle d'une jeune reine, plus fière encore des hommages rendus à la femme, à la grâce de ses vingt ans, rehaussée et mise en valeur par la disposition harmonieuse de la coiffure et du costume. Ce portrait est sûrement contemporain de la peinture de Dagoty, vulgarisée par l'estampe, et du croquis tracé par Besenval dans ses *Mémoires* en 1775 : « Sans être régulièrement belle ni jolie, sans être bien faite, l'éclat du teint, beaucoup d'agrément dans le port de la tête, une grande élégance dans toute sa personne, la mettaient dans le cas de disputer à beaucoup d'autres femmes, qui avaient reçu plus d'avantages de la nature, et même de l'emporter sur elles ». Je ne sais même pas si aucune des œuvres qu'a inspirées le charme de Marie-Antoinette fait mieux sentir ce charme un peu hautain.

En 1782, dans l'entourage de la reine, le biscuit de Boizot remplaça le portrait de la Dauphine qu'avait sculpté Lemoyne et qui s'était vendu jusqu'en 1777. Campan, l'homme de confiance de la reine, écrivait à Sèvres, le 1er février 1784 : « Je ne devrais pas confondre l'ordre de la reine avec la commission particulière de Mme Campan, ma belle-fille. Elle dit que sans doute elle s'est mal expliquée, mais que, pour avoir vu chez une personne de sa connaissance deux bustes de la reine, elle est certaine qu'il en existe deux, l'un plus petit, qui est le plus ancien (celui de Lemoyne), l'autre plus récent et plus grand, et que, sans assigner de quel sculpteur est chaque buste, c'est du plus grand et du plus récent qu'elle a voulu parler ». Cette lettre fixe avec toute la précision désirable le nombre des images de Marie-Antoinette sculptées à Sèvres par des artistes différents, Lemoyne et Boizot. Et l'on peut avec Campan assurer qu'il n'y en eut pas d'autres[1].

En dehors des images de la reine exécutées pendant ces douze années par ces sculpteurs, on ne peut que signaler la gracieuse médaille en biscuit, dont l'exécution était confiée à Tristan, ouvrier de Sèvres, un buste d'un

1. Cette lettre précieuse est aux archives de Sèvres, H 2, liasse 2.

artiste flamand, élève de Vassé, Joseph Fernande, exécuté en 1779, conservé à Schœnbrunn, décrit par Flammermont, ou encore une allégorie de Le Riche, chef des sculpteurs à Sèvres, l'un des meilleurs élèves de Falconet, qui s'était plu à représenter la reine sous les traits d'une Minerve casquée, cuirassée, appuyée sur son bouclier[1].



FIG. 2. — PAJOU.
LA NAISSANCE DU DAUPHIN (1782).
Modèles originaux. Musée de Sèvres.

La nouvelle dignité que la reine acquit par la naissance d'un Dauphin, en octobre 1781, détermina une des œuvres les plus curieuses et en même temps les plus gracieuses qu'elle ait inspirées. Pour célébrer l'événement qui confirmait la popularité de Marie-Antoinette auprès des Français, le comte d'Angivillers commanda à Pajou cette fois une allégorie dont il traça

1. Sèvres, musée des modèles.

le programme : *Vénus sortant de l'onde apportant un dauphin à la France* (fig. 2). Quoique l'artiste fût obligé par le programme à présenter la déesse très peu vêtue, la poitrine et les jambes découvertes, il n'hésita pas à lui donner, comme Le Riche à sa Minerve, les traits de la reine. Il marqua de fleurs de lis le manteau négligemment relevé autour de ce corps divin. Quand le modèle fut connu de Marie-Antoinette, elle se récria contre l'audace de l'artiste : une reine de France en ce costume, ou plutôt sans costume du tout ! D'Angivillers pria Pajou de substituer une autre tête, une belle figure de femme, à celle de la reine, belle aussi, mais trop reconnaissable, et d'effacer sur la draperie les fleurs de lis. Les deux modèles, conservés à Sèvres, témoignent de la docilité relative de l'artiste ; le premier, dont l'excellent d'Angivillers trouva le moyen de se faire mettre à part, « avant tout changement, deux exemplaires personnels », n'a heureusement point disparu. C'eût été dommage pour l'histoire et pour l'art que la reine eût été trop fidèlement obéie. Le groupe de Pajou est un des rares morceaux dont l'allégorie officielle n'ait pas étouffé la spontanéité, la grâce et la vie[1].



Fig. 3. — Madame Royale.
Biscuit de Sèvres (1780).

Le Dauphin, dans ce groupe, n'apparaissait que comme un prétexte

1. Un exemplaire en pâte dure a passé à la vente San Donato. Les deux modèles sont à la manufacture. Voir aux Archives la correspondance de Régnier et de d'Angivillers, janvier 1782, H 2, liasse 3.



LOUIS-SIMON BOIZOT. — MARIE-ANTOINETTE.

Biscuit en pâte dure (177[illegible]). — Collection de Mme de Rosen, née Kourakin.

aux grâces de sa mère personnifiée par Vénus. Sa sœur aînée, la Dauphine, l'année précédente, avait fixé sur elle le regard et le ciseau d'un artiste qui de son charme enfantin fit, en biscuit, une œuvre exquise (fig. 3). A qui faut-il attribuer cette étude de bébé royal appuyé sur le double coussin du lit pour jouer, dans sa nudité charmante, avec son pied, que la fabrique de Sèvres livre encore au public ? On a pensé à un oublié parmi les grands artistes du XVIII[e] siècle, à La Rue, qui a laissé pourtant à la manufacture royale des modèles excellents de figurines enfantines, moins connus qu'ils ne devraient l'être. Il faut peut-être se souvenir que Clodion avait ciselé une image de Madame Royale, demeurée en 1814 dans son atelier, et que celle-ci n'est point indigne de son talent [1].

Malgré ces infidélités apparentes de Louis XVI et de Marie-Antoinette à Boizot, l'artiste apprécié des souverains et de leurs ministres, l'un de ces « bonnes gens de Sèvres », comme disait Louis XVI, qui les aimait vraiment et le prouva toujours, n'en demeurait pas moins le sculpteur attitré de la famille. Lui aussi avait composé une allégorie de la naissance du Dauphin, un génie apportant à la France, sur un bouclier, l'enfant royal, objet de ses vœux et de ses espérances. A la fin de 1782, il modelait pour la reine, dans cet intérieur de famille décrit par M[me] Vigée-Lebrun, où elle se plaisait à s'enfermer, les portraits de ses deux enfants (fig. 4). Le modèle de ce groupe familial, qui rappelle au public le célèbre tableau consacré par M[me] Vigée aux occupations maternelles de sa protectrice, est demeuré à Sèvres. Le comte d'Angivillers avait beaucoup goûté le double portrait du Dauphin en culotte longue, comme les bambins d'alors, amusant dans son costume de petit prince décoré du grand cordon des ordres, et de la Dauphine, non moins plaisante dans sa robe à taille et à falbalas, gentiment attentive, comme une jeune maman, aux gestes de son frère. Il destinait le biscuit de Boizot aux étrennes de la reine, sûr d'être approuvé et remercié.

En 1780, un autre ministre, M. de Vergennes, marquait à Boizot son estime par une commande destinée à l'ornement du gracieux hôtel de Versailles, où M. de Choiseul avait installé les Affaires étrangères. Il voulut deux bustes du roi et de la reine, que le sculpteur exécuta pour le Salon de 1781, et que la Révolution n'a pas épargnés dans la maison de Choiseul

1. Thirion, *les Adam et Clodion*.

et de Vergennes, devenue plus tard la bibliothèque de Versailles. Ces nouvelles œuvres de Boizot auraient pu, du moins, être conservées en biscuit. Le directeur de Sèvres, Hettlinger, les avait remarquées quatre ans plus tard dans l'atelier de l'artiste : frappé de leur belle exécution, il forma le projet de les reproduire en pâte dure, ou plutôt en une sorte de pâte dure inventée par un ouvrier de la maison Tristan, plus consistante, et capable de fournir, sans gauchir au feu, des biscuits de taille plus grande. L'essai avait été présenté au roi à la fin de 1785, et lui avait plu, ainsi que le buste de la reine, exécuté comme pendant, un peu plus tard, d'après un modèle en plâtre prêté obligeamment par M. de Lasson, médecin de Marie-Antoinette [1].



Fig. 4. — L.-S. Boizot.
Le Dauphin et Madame Royale (1782).
Modèle original (Musée de Sèvres).

A défaut des originaux en marbre, ces réductions en biscuit de grand format, et d'état-civil dûment établi, eussent été précieuses, car nous n'avons d'image sculptée de la reine à cette époque, que le buste ciselé par Lecomte pour l'abbé de Vermont en 1783, œuvre officielle, assez déclamatoire [2]. Mais que pouvait-il rester des biscuits royaux à Sèvres, moules et modèles, depuis l'exécution en masse ordonnée par Garat ? Un modèle de médaillon peut-être, qui a dû être exécuté, suivant l'usage, avec le buste. Flammermont a cru et dit qu'un biscuit de Marie-Antoinette conservé à Versailles (n° 2153), et signé par un certain Wengmuller, reproduit souvent à Sèvres sous le nom de Marie-Antoinette drapée, était

1. Correspondance avec d'Angivillers. Archives de Sèvres, H 2, liasse 3.
2. Musée de Versailles, n° 2123.

l'œuvre même de Boizot, remaniée à Sèvres par un ouvrier de la maison. Il suffit de lire la marque inscrite sur le buste de Versailles (fig. 5), pour reconnaître l'origine allemande de ce biscuit, fabriqué non à Sèvres, mais à Rudolstadt, contrefaçon peut-être d'une œuvre française, que l'artiste d'outre Rhin Wengmuller a signée, et que notre manufacture nationale reproduit aujourd'hui avec cette signature inintelligible au public.



Fig. 5. — Marie-Antoinette.
Biscuit de la fabrique de Rudolstadt, exécuté par Wengmuller d'après un modèle de Boizot.
Versailles, Petits appartements de la Reine.

Les recherches que j'ai faites pour retrouver les modèles originaux de Boizot ont heureusement abouti. La baronne de Bourgoing a bien voulu me montrer et me laisser photographier dans ses collections de famille deux bustes de Louis XVI et de Marie-Antoinette, en pâte dure, deux très beaux bustes qui ne ressemblent point à tout ce que nous avions encore en ce genre, ni par le format, ni par la facture (fig. 6). Comme les biscuits fabriqués au XVIIIe siècle à Sèvres, ils ne portent ni marque, ni signature. Ce sont des œuvres anciennes, en bel état, qui ont tous les caractères de bustes destinés à figurer dans le

cabinet d'un ministre du roi, et doivent correspondre à la seconde époque du règne. Louis XVI est représenté en grand costume royal, enveloppé dans le manteau du Saint-Esprit, dont Boizot a, comme Houdon son émule, tiré un heureux parti pour assouplir la raideur de l'art officiel : c'est le roi dans l'attitude de la souveraineté. Le sculpteur, sincère également, a marqué les traces de l'âge sur cette physionomie qui s'épaissit aux approches de la maturité ; il a, dans le regard, laissé deviner le défaut de vie, l'atonie de l'esprit. A la reine il a donné moins de grace que d'autorité, une allure altière de commandement, la coiffure, le diadème et le manteau de ces jours de représentation, où, mécontente de l'étiquette et fière pourtant de son pouvoir établi sur sa triple maternité, Marie-Antoinette marquait à la fois son dédain et sa dignité. C'est bien le couple royal dont la physionomie fait comprendre, assez loin de l'avénement déjà, les erreurs, et pressentir les destinées tragiques.

Si l'on procède par élimination, on ne risque point de se tromper en affirmant que ces deux bustes nous restituent les œuvres commandées à Boizot par Vergennes. On n'y retrouve ni le Louis XVI en armure de Pajou, ni l'admirable buste de Houdon conservé à Versailles, ni l'image de Marie-Antoinette par Lecomte. Nul autre sculpteur que Boizot n'avait modelé à la fois deux bustes du roi et de la reine aussi visiblement exécutés pour se compléter et se répondre. Enfin, quand on compare ces portraits aux images des deux souverains précédemment tracées par l'artiste, à travers les différences de l'âge et de l'allure, dont il a tenu compte, l'analogie des traits essentiels trahit le même observateur, le même ciseau. Ce n'est pas, certes, le ciseau de Houdon : l'on peut regretter une Marie-Antoinette digne du Louis XVI que nous a laissé ce grand artiste (fig. 8), en se félicitant pourtant que le buste de Boizot ait du moins été conservé par le biscuit de Sèvres.

Ce buste est la dernière image sculptée de Marie-Antoinette, qui, avec les portraits de Mme Lebrun, ait résisté aux hommes et au temps. Et son mérite se mesure à la façon dont il a même résisté aux contrefaçons et aux copies. Le buste de fabrication allemande conservé à Versailles est une redite de l'œuvre de Boizot avec laquelle l'artiste Wengmuller a pris quelques libertés plutot discutables. Le sourire du visage royal et le mouvement factice imprimé aux plis du manteau de la souveraine dénoncent





FIG. 6. — LOUIS XVI ET MARIE-ANTOINETTE.

Bustes exécutés à Sèvres en 1785, d'après les modèles de Boizot (1781). — Collection de Mme la baronne Philippe de Bourgoing.

l'influence du mauvais goût étranger et dénaturent le caractère et la tenue du modèle original. Telle qu'elle est, la contrefaçon n'a point perdu sa valeur et a paru digne, à défaut du buste primitif qu'on ne recherchait pas, de la reproduction en biscuit moderne, à Sèvres.

Le buste de Boizot est demeuré également la source des seules



Fig. 7. — Louis XVI et Marie-Antoinette.

Bustes en pâte tendre de Sèvres, exécutés en 1816 par Brachard. — Musée de Sèvres.

images de Louis XVI et de Marie-Antoinette que la manufacture offrit au public dans la première moitié du dernier siècle. Quand les Bourbons reprirent possession, en 1815, de la France et de leur fabrique de porcelaine royale, ils s'acquittèrent d'un devoir pieux : ils commandèrent aussitôt à Brachard, qui, sous l'Empire, avait succédé à Boizot dans la direction des travaux de sculpture, deux figures du roi et de la reine victimes de la Révolution. Dans les bustes que l'artiste livra à la fin de 1816, et dont les modèles s'appellent à Sèvres « Louis XVI et Marie-

Antoinette anciens » (fig. 7), on retrouve encore, affaiblie par un art de commande, l'inspiration de Boizot. Les manteaux qui les enveloppaient, dont les



Fig. 8. — Houdon. — Louis XVI.
Musée de Versailles.

plis hardiment drapés, disposés avec goût, donnaient à l'œuvre originale l'accent et la vie, ont été systématiquement supprimés. L'arrangement

d'ailleurs de la coiffure, le port des deux visages, permettent de reconnaître sûrement les figures du XVIIIe siècle dans ces copies très froides de la Restauration. Et par là ces copies, quoique affaiblies, ont encore paru assez bonnes pour qu'en en reprît à Sèvres la fabrication en 1887, avec la conviction, fausse d'ailleurs, d'un retour à des modèles plus anciens.

En résumé, les images sculptées les plus connues de Louis XVI et de Marie-Antoinette, à l'exception du superbe buste de Houdon miraculeusement conservé à Versailles, sont celles que le biscuit moderne de Sèvres a vulgarisées, et que chaque jour il répand dans le public. Par le défaut absolu de méthode et de critique artistique, excusable chez les chimistes ordinairement directeurs de notre manufacture nationale, ces restitutions, qui auraient pu réparer le tort fait aux sculpteurs français par la destruction de leurs œuvres à la chute de la monarchie, n'ont fait que l'aggraver. J.-B. Lemoyne s'est trouvé dépouillé de ses titres au profit de Pajou. L.-S. Boizot, pour qui c'eût été justice surtout d'être défendu de l'oubli par le biscuit de Sèvres, animé, inspiré pendant trente ans de son talent, a été méconnu au profit de Brachard ou d'artistes allemands comme Wengmuller.

Mieux informée et pourvue de documents nouveaux, l'histoire peut aujourd'hui restituer la série presque complète des bustes et médaillons consacrés par les sculpteurs du règne de Louis XVI à la famille royale. Cette série a débuté par un chef-d'œuvre, le marbre de la Dauphine, le buste de Vienne par Lemoyne ; elle s'est continuée par les ouvrages qui se peuvent rapprocher de Boizot et Pajou, et s'est terminée enfin par le marbre de Louis XVI à Versailles, un autre chef-d'œuvre parmi les chefs-d'œuvre de Houdon. Il y a là une page hier inconnue, essentielle, de l'histoire de la sculpture française au XVIIIe siècle.

ÉMILE BOURGEOIS



ARNOLD BŒCKLIN[1]

(1827-1901)



A. Bœcklin. — La Tête de Méduse.

Le moment décisif de cette évolution est marqué par une des œuvres les plus médiocres de Bœcklin : ses fresques du musée de Bâle (1868-1870). Elles n'ont que l'importance d'une date, mais c'est une date considérable. En dix ans, depuis la décoration de l'hôtel Wedekind, l'étape parcourue est immense. De figurines, les personnages sont devenus figures ; la nature passe au second plan et n'a plus que le rôle d'un cadre. Le corps humain suffit à toutes les idées de l'artiste sur le monde. En outre, pour la première fois, le peintre aborde en ce genre le style monumental. Bœcklin, une fois pour toutes, conçoit la forme humaine sur l'échelle de la grande peinture. Sans doute, cette forme se ressent gravement chez lui du manque d'études premières. Les paysagistes d'autrefois avaient recours aux peintres d'histoire pour peupler leurs compositions. Presque tous étaient incapables de mettre un bonhomme sur ses pieds. Bœcklin n'en savait guère plus long. Son inexpérience se trahit par d'insignes faiblesses. Pourtant les créations de cet ignorant sont vivantes. Elles choquent, elles charment, en tous cas

1. Troisième et dernier article. Voir la *Revue*, t. XXI, p. 375 et 443.

elles s'imposent. On croit à cette mythologie. Plus correcte, elle serait peut-être moins convaincante. Ces nymphes barbares ont ce qui manque à presque toutes leurs sœurs modernes ; exceptez-en celles d'un Henner ou d'un Baudry, les autres ne prétendent guère qu'à être de bonnes académies. Les nymphes de Bœcklin sont déesses. Elles sortent toutes vives du sein de la nature : elles sont même, parfois, encore toutes barbouillées de ses fanges. Il est clair que l'artiste n'en trouvait pas de modèles parmi les filles du siècle. Il était condamné au génie à perpétuité. C'est la rançon de la force étrange qui fait de ce Bas-Allemand, sans éducation ni traditions certaines, un païen d'il y a trois mille ans, égaré en plein âge de réalisme, de révolution sociale et de vapeur. Songez à ce qui se passait alors dans la peinture : c'était la banqueroute et la débâcle des vieilles formules ; la poésie était une rengaine, l'idéal un ci-devant ; Courbet chantait le *Ça ira!* et pendait joyeusement les dieux à la lanterne. Ce qu'il voyait dans la nature, c'était la *Remise de chevreuils* ou le *Combat de cerfs ;* Millet peignait *l'Homme à la houe*, Manet les *Canotiers*. Cependant cet homme du peuple, ce Bâlois sans lettres, à lui seul, comme il pouvait, comme il sentait, était en train de faire cette chose singulière : il venait de retrouver, dans sa pureté originale, tout l'anthropomorphisme antique, le génie de ces très vieux hommes qui, dans tout l'Univers, ne regardaient que l'homme, qui, pour figurer un paysage, représentaient un pâtre promenant ses lèvres sur sa flûte ; pour qui un fleuve était un vieillard étendu, le coude sur son urne, une rame entre les jambes, les cheveux et la barbe entremêlés de roseaux ; et pour qui, selon l'expression charmante de Renan, le sautillement d'un ruisseau et le rire argentin de sa course de pierre en pierre « se résolvaient en jeunes filles ».

La nouveauté de l'entreprise et la sincérité absolue de l'artiste excuseront sans peine quelques-unes de ses fautes. Rien ne le soutenait, nul ne l'encourageait. Il n'avait ni modèles, ni exemples. C'était un monde entier à tirer de son cerveau. Son art devait porter la trace de ces difficultés. C'est surtout, il est vrai, dans l'expression de la beauté que sa misère éclate. Vénus lui a toujours porté malheur, et il ne se lasse pas d'y revenir. Il manque cruellement de goût. L'idée qu'il se fait de la dignité, de la séduction, de la grâce, est vraiment pitoyable. Imaginez ce que pouvait devenir, dans la cervelle fruste d'un pêcheur du Péloponèse ou de la



Avec la permission de l'Union photographique de Munich.

ARNOLD BOECKLIN. — JEU DES NAIADES.

baie de Baïes, la radieuse image de Galatée ou d'Amphitrite, et en quelle grossière idole se changeait la brillante déesse. Avec toute sa bonne volonté, Bœcklin ne pouvait mieux faire que ces pauvres gens. Il était un peu leur pareil, et son étoile ne suppléa pas au défaut de culture et de race par la faveur des circonstances. L'idée divine prenait chez lui un tour baroque et malchanceux, comme dans le joli conte de matelots qu'est la fable de Glaucos. C'était un ancien dieu, mais qui avait eu des malheurs : il avait fait naufrage, et son corps, livré comme une épave à tous les roulis de la mer, rongé, usé, méconnaissable, continuait cependant à vivre d'une vie étrange : une carapace de coquillages s'était incrustée à ses membres, des paquets de goëmons l'enveloppaient d'une toison visqueuse ; à demi pétrifié, il apparaissait quelquefois, humilié de sa turpitude, flottant à l'horizon comme un gros crabe difforme. Voilà ce que les marins grecs faisaient des dieux de leurs poètes. Bœcklin peut leur être comparé. Il a chéri de tout son cœur la grâce et la beauté, mais il n'a réussi à créer que des monstres.

Trois ou quatre tableaux mis à part, tels que son *Portrait*, *l'Ile des morts*, l'*Ermite violoniste*, Bœcklin n'a rien fait de plus célèbre qu'une dizaine de toiles de *Faunes*, de *Tritons* et de *Centaures*. Tout son rôle artistique est contenu dans ces quelques pages. Ce sont elles qui ont fait sa gloire et qui la soutiennent encore. Pour quiconque est un peu familier avec lui, il est le maître du *Jeu des vagues* et de la *Néréide*. C'est par ce côté qu'il a eu le plus d'imitateurs ; en Allemagne, un moment, de Hans Thoma à Franz Stuck, ce fut une rage de monstres. Si la contrefaçon est un signe de popularité, nul peintre n'a été plus populaire que Bœcklin. Et l'on est surpris de cette vogue, allant adopter justement dans son œuvre ce qui devait le plus répugner à des têtes contemporaines.

On s'explique bientôt pourquoi. Ce n'est pas seulement l'effet d'un besoin de merveilleux, la revanche d'un instinct de caprice et de liberté sur le terre-à-terre réaliste. En fait, de tout le paganisme, il n'y a pas un élément plus moderne que ses monstres. Les dieux ne nous intéressent plus. Nous sommes, au fond, si barbares que nous avons besoin d'un effort pour comprendre qu'un beau corps ait paru à d'autres hommes la plus haute manifestation du divin, et leur ait offert dans ses traits la somme la plus complète d'émotions religieuses. Au contraire, les créatures hybrides du paganisme répondent à nos conceptions profondes sur l'origine de la vie.



Les doctrines de l'évolution sont venues éclairer d'un jour prodigieux le tableau des premiers tâtonnements de l'être. Et tandis que « la blanche Vénus, fille de Praxitèle », ne nous arrache pas un mouvement d'amour, nous nous sentons les frères des « Darwins inconnus » qui émirent, sur les ébauches primitives des espèces, les magnifiques hypothèses de leur faune monstrueuse.

On voit maintenant pourquoi il était réservé à un artiste de nos jours de ressusciter tous ces parias de la Fable, dont les siècles classiques, médiocres historiens, ne pouvaient comprendre le sens. La Renaissance n'a tiré du monstre qu'un usage tout ornemental : elle n'y voit qu'un principe de caprice décoratif et de *grotteschi*. Quant au cauchemar du moyen âge, à ses guivres, dragons, vautours, à tout ce bestiaire luxurieux et grimaçant qui aboie, ricane, grince, hurle dans les voussures des porches et les gargouilles des cathédrales, ils sont évidemment à mille lieues du paganisme ; le fantastique est le produit d'une imagination spiritualiste ; il enfante des caricatures qui provoquent le mépris, la frayeur, le dégoût du péché ou du vice. Sa démonologie est elle-même toute édifiante : il s'agit d'inspirer la haine du Malin et de satisfaire aussi la curiosité, de savoir comment il est fait, au rapport de ceux qui l'ont vu. Le chien, le bouc, l'âne, le serpent, plus ou moins empennés, ailés, armés de griffes, servent à peu près à toutes les combinaisons de ces pieuses diableries. Les rares débris mythiques acceptés dans l'Enfer y empruntent aussitôt une signification morale. Chez Dante, et dans la fresque de Sainte-Marie-Nouvelle, les centaures sont des archers courant au bord du lac de sang où plongent les pécheurs punis de violences, et abattent à coup de flèches toute tête qui se redresse hors de l'affreux caillot. Dans l'allégorie du *Mauvais Gouvernement*, à Sienne, un centaure symbolise le désordre, l'anarchie.

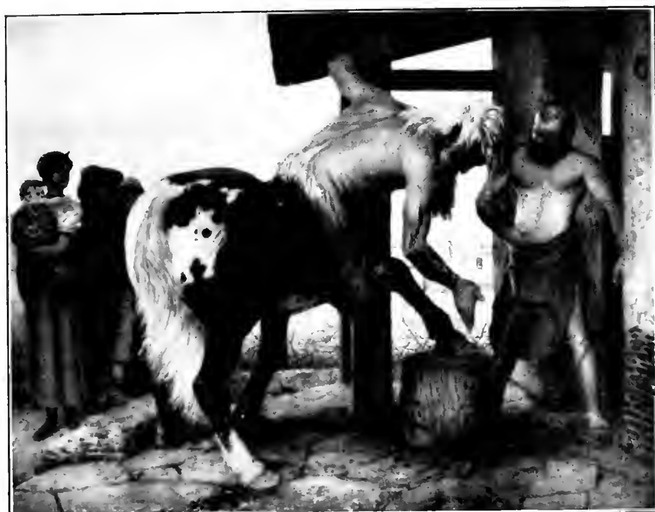
Bœcklin ne cherche et n'aime dans ses bêtes qu'elles-mêmes. Il ne les charge d'aucune pensée, elles n'ont point de secret, elles vivent, rien de plus, et il se conjouit de leur vie. Il ne lui est peut-être arrivé qu'une fois de fabriquer un animal pour « dire quelque chose », une vraie bête d'Apocalypse ou de blason, c'est *la Peste* du musée de Bâle (1898). Rappelez-vous celle d'Hébert, si noble et « poussinesque », avec son Capitole et son ange exterminateur, comparez-la à cet insecte, ce « cousin » monstrueux.

aux ailes de chauve-souris, au long cou emmanché d'une petite tête en lancette, à la gueule sulfureuse, et que chevauche la Mort : le fléau biblique est devenu microbe. C'est un des rares morceaux où l'artiste ait été Allemand au sens du moyen âge. De la ménagerie héraldique et de la faune des *Mærchen*, il ne retient que la Licorne, une sorte de roussin insolite, hirsute, dressant les oreilles au vent, un sauvage prêt à détaler au bruit, emportant sur son dos la fée qui habite le silence effarouché des bois (*Schweigen im Wald*, 1885).

Mais, à l'ordinaire, Bœcklin se borne à l'antique amalgame animal et humain, où les mythes de la Grèce avaient entremêlé les quelques thèmes fondamentaux de la symphonie universelle : il exprime par le torse ajouté au corps ou aux membres de la bête l'éclosion de l'intelligence aux divers stades de la vie, quelle âme s'exhale de la matière et quelle sympathie mystérieuse unit tout ce qui vit à tous les degrés de l'échelle des êtres. C'est l'histoire naturelle de la conscience vitale. Le monstre traduit et résume, en termes artistiques, cette genèse poursuivie à travers des centaines de siècles, ces essais de formes successives esquissés au sein du chaos, dans l'ichtyosaure et le plésiosaure. M. du Bois-Reymond, de l'Académie des Sciences de Berlin, a savamment chicané l'artiste sur les invraisemblances de sa morphologie animale : il critique les centaures qui ont double cage thoracique, doubles membres antérieurs, doubles poumons, double cœur ; mais il reste à savoir si le sentiment confus de cet excès d'organes, outre qu'il n'a rien de choquant pour la vue, n'est pas ce qui fait du centaure la plus haute représentation de l'énergie physique. Pour les jambes des Néréides, il est vrai qu'elles finissent assez malheureusement en double queue de poisson. Les anciens, avec tact, dérobaient ces fâcheuses extrémités : ils laissaient deviner le moment où la femme *desinit in piscem*, et l'on ne voyait que la grâce de son buste évoluant au-dessus des vagues. Bœcklin la tire assez peu galamment de l'eau, et nous afflige du spectacle de la déesse échouée au sec comme un phoque. Il en résulte je ne sais quelle impression de pesante bestialité, mais elle est peut-être voulue.

Le domaine de Bœcklin est celui de l'élémentaire, ce fond de sentiments et d'instincts primitifs, sur lesquels des siècles de culture ont élevé peu à peu les frêles échafaudages des morales et des sociétés,

mais sans les abolir et peut-être sans les émousser. Son génie est de réveiller en nous ce sens de nos plus lointains commencements. Il a su peindre en formes sensibles les états simples et inarticulés de notre nature. Avec une divination pénétrante des façons de penser très anciennes, il voit quelquefois, dans un remous de nuages, un enchevêtrement de croupes, une mêlée de Centaures ruant, mordant, se piétinant et



Avec la permission de l'Union photographique de Munich.

A. Bœcklin. — Le Centaure chez le forgeron.

se lançant des pierres, et ce tableau farouche exprime les violences inhumaines et indomptables, toujours prêtes à se cabrer dans l'âme de la foule. Et surtout dans la mer, il voit la vie liquide, le fluide nourricier, fécond, intarissable, la saumure maternelle où baignent et d'où s'échappent sans fin les germes de tous les êtres. L'océan est pour lui le grand milieu vital où se brassent éternellement dans l'agitation des vagues, où se couvent et s'élaborent dans les paisibles profondeurs, les principes de tout ce qui respire. Personne n'a rendu mieux que lui la mer dans ses aspects physiques. C'est

là l'élément favori des créations de Bœcklin. C'est là que jouent, s'ébattent, se poursuivent, se culbutent avec des plongeons les hippocampes ventrus, les grasses Néréides et les tritons squameux. Et l'on songe, devant cette faune amphibie, à ces étonnantes « marines », à ces toutes récentes théories sur l'évolution de la vie, selon lesquelles le corps humain n'est qu'un aquarium ambulant, une outre vivante, emplie d'une sérosité salée. Et les mythes antiques, les rêves des premiers poètes sur l'origine des espèces et le mystère des anciens jours, rejoignent les visions de la science de demain.

C'est ainsi que Bœcklin a trouvé, dans le panthéisme païen, la matière d'un fabuleux rigoureusement moderne. Il en a fait encore un poème national. Cette espèce de gaîté germanique, de bonne humeur cordiale qui s'appelle là-bas le *Gemuth*, son œuvre en est le type et l'exemple accomplis. Bœcklin est peut-être ce qu'il y a de plus allemand, *echt deutsch*, parmi les artistes allemands, avec Maurice de Schwind. C'est même un des traits qui l'éloignent le plus de nous et lui ôtent toute chance d'être jamais entièrement entendu à Paris. Le rire est un idiotisme. Il ne se communique presque jamais d'un peuple à l'autre. Ce qui nous gâte le plus le comique du terroir, c'est ce qui s'y mêle parfois de sentimentalité et d'attendrissement. Si nous entrons sans trop de peine dans le cocasse de Bœcklin et trouvons drôles les sauts de carpe et les queues en virgule de son *Jeu des Naïades* (1886), nous nous refusons à partager les épanchements bourgeois d'une famille de Tritons (*Meeresidylle*, 1887). La coquetterie d'une Néréïde langoureusement nue, couchée à la renverse et caressant un gros serpent de mer, nous paraît aussi une figure un peu agaçante du sexe perfide ; mais cela tient peut-être à son méchant dessin. D'autres morceaux éclatent toutefois de la verve la plus plaisante. Bœcklin traite ses dieux avec la familiarité légèrement irrévérencieuse que peut seule se permettre la foi vigoureuse et intacte. Rien n'est plus franchement bouffon que ses *Sirènes* à pattes de poules, surtout la vieille, celle qui a blanchi sous le harnais et qui, adipeuse, bedonnante, continue l'éternelle chanson qui attire les hommes d'équipage à la plus décevante des pertes. Mais le chef-d'œuvre, en ce genre de bonhomie et de malice, c'est *le Centaure et le forgeron*. Ce fils de la Nuée, tombé au rang de hobereau et de dieu campagnard, alourdi, attardé dans un monde trop vieux, et qui arrive chez le

maréchal de village, faisant fonction de vétérinaire, pour lui montrer son pied malade de la corne ou de l'encastelure, est une chose charmante et de l'originalité la plus fine. C'est la fable transposée au ton du fabliau. Ce n'est pas, sans doute, la grandeur épique, la pureté marmoréenne du *Centaure* de Maurice de Guérin ; ce n'est pas non plus la profonde poésie humaine, intellectuelle, du *Centaure pleurant un aède*, de Gustave Moreau. Mais ce n'est pas moins personnel, et c'est d'un sentiment beaucoup plus populaire.



Avec le permission de l'Union photographique de Munich.

ARNOLD BŒCKLIN.

LE GNOME-CRAPAUD (DER FROSCHKŒNIG).

Sculpture.

Il y a enfin certains fonds étranges de notre âme que personne n'a connus ni exprimés comme Bœcklin : la vie, à force de la voir sous ses formes les plus simples et les plus animales, finit, dans certaines pages, par prendre à ses yeux des aspects effrayants. L'artiste, pour traduire ces choses à peu près innommables, qui échappent à toute espèce d'analyse et de langage intelligible, a inventé des larves d'une étonnante hideur. Celle qui s'engloutit doucement, à la renverse, dans la torpeur d'un calme plat (*Meeresstille*), et coule comme entraînée par le poids d'une pierre, avec ses yeux vitreux, ses orbites énormes de poisson bouilli, est d'une ignominie à donner le frisson. Cet homme est le génie de la stupeur. Ce qui peut tenir d'engourdissement, de léthargie, d'impertubable inconscience et d'écrasante ataxie dans quelques traits de crayon, il faut avoir vu son *Fafner* pour le concevoir. Le tronçon sanglant d'un reptile cherchant à se recoller à sa tête coupée (*Renaud et Angélique*), ce qui peut rester d'âme et de souffrance dans le corps d'un ver décapité, voilà ce qu'on n'exprimera plus après lui, ni mieux que lui. Il est roi dans ce nirvâna de l'hébétude.

C'est dans quelques sculptures que cette poétique atteint sa plus affreuse expression. La bouffissure, le gâtisme, de ses *Mascarons* de l'hôtel du Commerce à Bâle, l'idiotie insondable de son *Gnome-Crapaud*, passent toute idée en fait de déliquescence. On dirait que l'artiste, pour modeler ces effroyables trognes, au lieu du limon commun, a pris une poignée de vase. Leur grimace vous glace à la base de la moëlle épinière. On est pris d'épouvante devant cette vie si informe, si inorganique, si aveugle, qu'elle finit par se confondre avec la mort.

VI

Le reste de l'œuvre de Bœcklin n'ajoute rien à ce qu'il est comme paysagiste et poète panthéiste. On a écrit un livre entier sur sa religion. En effet, il a traité un certain nombre de sujets sacrés. L'ambition de devenir un grand peintre religieux ne lui vint que sur le tard, vers la quarantaine; c'est à l'heure décisive de ses fresques de Bâle, lorsqu'il découvre enfin son langage mythologique; il semble avoir voulu, très délibérément, traiter dans le même esprit les grandes scènes de l'Évangile, comme un drame lui appartenant du droit de la poésie.

Il l'a pris, et c'était encore absolument son droit, comme un drame tout humain; et même dans ces termes, la vie et la mort de Jésus sont encore sublimes. Malheureusement Bœcklin n'avait du christianisme aucun sentiment délicat. Ce n'est pas seulement à cause de son paganisme, c'est surtout qu'il manquait de tact. Certains traits, légèrement indiqués par les textes, souvent repris ensuite par la légende et l'art sur les rapports affectueux du Christ et des Saintes Femmes, sont outrés par Bœcklin au-delà de toute convenance; aucun peintre ne se serait permis de montrer un transport si violent dans la Madeleine pleurant sur le corps du Christ (1868). La vulgarité de l'artiste est plus visible encore lorsqu'il s'agit de peindre la douleur de la Vierge. Il y a du moins quelque retenue extérieure dans la *Pieta* de Berlin (1872), puisqu'on ne distingue de sa personne qu'une loque d'un bleu noir jetée sur le cadavre; et pourtant cette étreinte semblera peut-être manquer à la dignité du sujet. Mais c'est dans les deux *Pieta* traitées en demi-figures (1877) que Bœcklin est parvenu au plus bas caractère: l'amour maternel, sur le visage vieilli et ridé de la

Vierge, n'a plus que l'expression de la frénésie et de l'instinct physique.

La recherche de ce pathétique religieux, pour lequel il était si peu fait, n'a inspiré à l'artiste que des pages malheureuses. Il perd toute originalité, et ne sait plus que plagier les maîtres les plus hétéroclites.



ARNOLD BŒCKLIN. — PIETA (1877).

Sa *Déposition de Croix* du musée de Berlin (1876) est manifestement un emprunt à celle de Grünewald. La *Nativité* du triptyque sur la *Vie de la Vierge* (1890) est un souvenir textuel du Corrège des Offices, tandis que la partie centrale est une lourde adaptation de la *Madone de saint Sixte*. Un second triptyque, projet d'une décoration pour l'hôtel de ville de Breslau (1881), ne contient, sous le titre prétentieux de *Lux fertur in tenebris*, qu'une imitation flagrante de *la Pièce aux cent florins* et de *la*

Petite tombe. La *Suzanne au bain* n'est qu'une plate bouffonnerie ; elle n'a même pas le mérite d'être une étude passable de grosse commère à cropetons. Quelques motifs de piété douceâtre, tels que *l'Ermite violo-*



Avec la permission de l'Union photographique de Munich.

ARNOLD BOECKLIN.

SAINT ANTOINE DE PADOUE PRÊCHANT AUX POISSONS.

niste (1882), ont acquis auprès du public une vogue impardonnable. De tous les sujets de sainteté abordés par Bœcklin, un seul lui a porté bonheur : c'est *Saint Antoine de Padoue prêchant aux poissons* (1892). Le gros squale à ventre blanc et à mine cafarde qui écoute le sermon, et la silhouette maigre et naïve de l'homme de Dieu, font un contraste d'un humour un peu trop spirituel, mais assez amusant.



Arnold Boecklin. — «Vita somnium breve».

Dans ses dernières années, Bœcklin parut renoncer à toute expression de la vie empruntée aux religions positives, soit antiques, soit modernes. Il incline vers le symbolisme. Il est probable qu'il sentait un peu épuisée sa veine mythologique; et il se produisait d'ailleurs un peu partout, vers 1890, ce qu'on a pu appeler une renaissance de l'idéalisme. Mais nul n'avait, sur la vie spirituelle, moins d'idées que Bœcklin. En dehors des conceptions très rudimentaires de son panthéisme, il ne lui restait rien à dire; et les lieux communs dont il disposait, tels que les trois âges de l'homme et la fuite de la vie, il n'avait pas l'élévation de formes indispensable pour leur communiquer un intérêt de style. Le manifeste de cette nouvelle « manière », *Vita somnium breve* (1888), est, malgré sa réputation, une page insignifiante. *Le Retour*, *le Verger* (1891) marquent un essai dans le genre du lyrisme et de la poésie intimes. L'absence de pensée personnelle conduit encore une fois Bœcklin à de dangereux emprunts: son dernier tableau est une *Mélancolie* (1900), où j'aime mieux ne voir qu'un pâle et suprême hommage à Dürer.

Il mourut à Fiesole le 16 janvier 1901. Il avait soixante-treize ans. Comme il avait essuyé une première attaque en 1893, plusieurs tableaux de cette époque, vendus sous son nom, sont soupçonnés d'être apocryphes.

VII

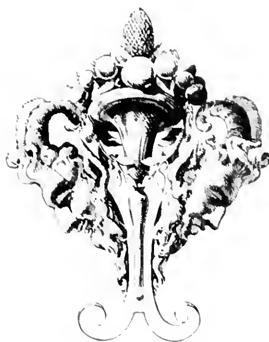
Bœcklin, après avoir été longuement discuté, était devenu, à partir de 1890, le maître national de l'Allemagne. Depuis son jubilé, célébré il y a dix ans, sa fin fut une apothéose. C'était pour l'étranger, à son premier pas dans le pays, une surprise que la découverte de cette gloire inédite. On entrait dans un monde nouveau, dans une sorte de *Bœcklinland*. L'artiste régnait en maître sur l'imagination d'une race. Nul exemple, en Europe, d'une nation ainsi soumise aux rêves d'un seul homme. Le jour de sa mort fut celui d'un immense deuil. Ses biographes le placèrent au nombre des héros dans le Panthéon germanique.

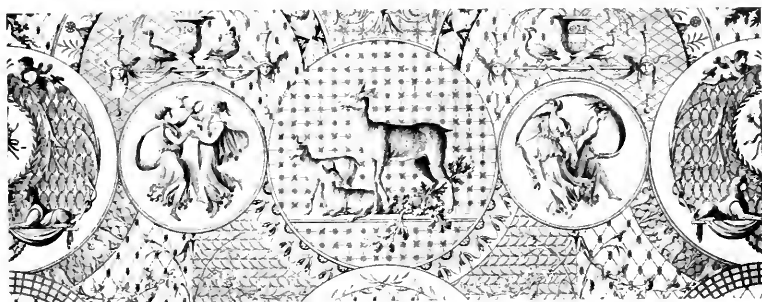
Aujourd'hui, son œuvre est en proie à une critique furieuse. C'est une réaction fréquente, et le fait ne mériterait pas la peine qu'on s'y arrêtât: mais il est permis d'y voir un épisode d'une crise beaucoup plus profonde. L'Allemagne est un peuple qui se « désenchante ». Il quitte le monde du

rêve, de la contemplation, de la philosophie, pour entrer dans l'ordre des faits, du positif et du réel. La défiance de toute poésie, le dédain de tout sentiment qui altère ou surpasse les choses, semblent le trait essentiel des nouvelles générations. Sans doute, l'abus de l'idéalisme, quelquefois hypocrite, est un vice allemand qu'il fallait corriger. L'éternelle fadeur du lied, de la petite fleur bleue, était à la longue irritante. En tout cas, il faut convenir qu'elle ne va plus guère à un peuple vainqueur et qui a, par ailleurs, le triomphe assez brutal. Rien ne prouve, enfin, que l'avenir ne nous réserve le spectacle d'une Allemagne trouvant dans le réalisme une originalité artistique. On verra peut-être Berlin devenir une capitale de l'esprit. Menzel, Leibl, Liebermann seront les précurseurs de cette école des faits.

Mais, de tout ce mouvement qui s'organise ou se prépare, est-il sorti, jusqu'à présent, une œuvre plus considérable, et surtout plus allemande, que n'est, avec tous ses défauts, celle d'Arnold Bœcklin ? Et, quand elle ne serait que la forme d'une Allemagne qui s'en va, le témoin d'une culture et d'une poésie en train de disparaître, n'en serait-ce pas assez pour justifier quelques sympathies et expliquer cette longue étude d'un Français sur « le cas Bœcklin » ?

LOUIS GILLET





« Le Repos des chevreuils », dessin pour la manufacture de Jouy (vers 1810).

LES TOILES DE JOUY

Il y a quarante ou cinquante ans, on rencontrait dans beaucoup de nos provinces des lits à quenouilles ou « à la duchesse », entièrement garnis de toiles peintes. Rideaux, couvre-pieds, baldaquins, jadis rouges ou violets, mais passés au rose ou au mauve par des lavages successifs, répétaient à l'infini l'histoire touchante de *Paul et Virginie*, la fable *le Meunier, son fils et l'âne* ou *l'Ascension de la première montgolfière*. C'était, avec les faïences naïves étalées sur le vaisselier et les images d'Épinal épinglées au mur, le décor immuable et réjouissant de l'intérieur paysan.

Ces épaves du goût rustique d'autrefois sont loin d'avoir eu même fortune. Tandis que les moindres assiettes à emblèmes révolutionnaires ou à devises amoureuses se sont vu cataloguer, décrire, reproduire dans des ouvrages spéciaux, tandis que l'imagerie populaire elle-même a trouvé son historien en Champfleury, humoristique et précis, c'est à peine si quelques amateurs avisés ont eu idée de s'intéresser aux toiles peintes.

Bien plus, ce semblant de notoriété, si parcimonieusement mesuré, va tout entier à la manufacture de Jouy, la plus prospère des fabriques françaises, comme s'il n'existait pas, avant 1789, d'autres établissements dignes d'intérêt.

Cette gracieuse industrie, d'un goût si français, mérite d'être mieux connue. Mais l'injustice est malaisée à réparer, tant les documents sont rares. Diderot et d'Alembert sont presque muets. Pour grouper quelques renseignements, il faut interroger les dictionnaires : Savary (1742), Jaubert (1770), ou les manuels spéciaux : Querelles (1760), Delormois (1770), jusqu'à l'*Encyclopédie méthodique* (1828) et le manuel Roret (1831). Avec les biographies d'Oberkampf, le grand *Traité* de Persoz (1846), deux ou trois monographies régionales, la récente *Histoire documentaire de l'industrie à Mulhouse* (1902), et les ouvrages magistraux du Dr R. Forrer, c'est à peu près toute la bibliographie du sujet.

Plus rares encore les documents techniques ! Le matériel des anciennes fabriques a été détruit avec une négligence et un acharnement incroyables. Ne s'est-on pas chauffé dix ans, à Angers, avec les bois gravés de l'ancienne manufacture de Tournemine ? Plus récemment, un libraire de Montpellier n'a-t-il pas mis en pièces treize albums de l'établissement Fehlmann, Veret et Levat, pour ne garder que les reliures en maroquin ? Seule, la manufacture de Jouy, préservée par sa renommée, a échappé au sort commun. M. Barbet de Jouy, conservateur au Louvre et fils du dernier directeur de la fabrique, ayant fait hommage au musée des Arts décoratifs d'une série très précieuse de dessins, d'empreintes et d'échantillons. Le musée de Cluny possède, en outre, un album de la même provenance, et la famille des descendants d'Oberkampf conserve religieusement les livres de commerce, la correspondance et le journal mémorial du grand industriel[1].

Avec ces documents, et en profitant du groupement temporaire de toiles imprimées constitué cet hiver au musée Galliera, nous allons essayer d'esquisser à grands traits l'histoire de cet art charmant et sans façon.

I

La décoration des tissus à l'aide de moules ou de bois gravés était connue au moyen âge bien avant les toiles de Reims données en présent

1. Nous tenons à exprimer ici toute notre gratitude pour l'accueil que nous avons trouvé auprès de la famille Mallet, à Jouy-en-Josas. Malgré un deuil cruel, qui est venu frapper récemment les hôtes du Montcel, toutes les reliques, religieusement conservées dans l'ancienne demeure d'Oberkampf, nous ont été libéralement communiquées. Nous avons même été autorisé à en reproduire quelques-unes qui prêtent tout au moins à cette étude, que nous aurions voulu moins imparfaite, le charme d'une illustration neuve et artistique.

à Bajazet II par Charles VIII. Mais l'impression des toiles dites *indiennes* ou *toiles peintes* ne date en France que du milieu du XVIIe siècle.

Au début du règne de Louis XIV, la mode s'éprit des tissus rapportés des Grandes Indes ou des Échelles levantines par nos vaisseaux. La gaieté des couleurs, l'intensité de l'effet décoratif, le cachet d'exotisme de ces légères étoffes, firent fureur. Dès 1658, le gazetier Loret leur fait place à la foire Saint-Germain dans les baraques de bois abondamment pourvues :

> En antiquailles, bagatelles,
> Confitures, draps et dentelles
> En *indiennes*, en écrans

On en garnit des meubles, on en fait des robes de chambre. Molière en habille son *Bourgeois gentilhomme*. Tout le monde veut avoir des « Surates », des « Patnas », des « Calancas », et, la marchandise devenant rare, d'habiles artisans imaginent de peindre des toiles rapportées en blanc du Levant : l'industrie des indiennes d'imitation est créée.

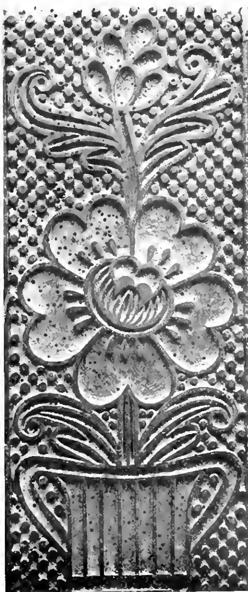


BOIS GRAVÉ POUR IMPRESSION
ANGERS, FIN XVIIIe SIÈCLE.
Appartient à M. G. Delaperrière

Elle s'établit un peu partout : à Marseille, où, dès 1660, la ville pouvait offrir à Mme de Bellinzani, femme du premier commis de Colbert, une indienne pour cabinet « où il y a divers personnages »[1], à Montpellier[2], en Avignon, à Rouen, à Châtellerault, où l'on trouve, dès 1675, un imprimeur sur toile[3]. Ces copies se vendaient si bien que leur débit, joint aux arri-

1. Chabaud, *Marseille et ses industries*, 1883, in-8°.
2. Ure, *The Cotton manufacture of Great Britain*, 1836.
3. « Grieux, imprimeur sur toiles au faubourg Saint-Jacques, à Châtellerault » (Raubaud, *Plan*

vages incessants de la récente Compagnie des Indes, inquiéta les fabricants de soieries, de velours, de draps, de lainages, les tapissiers, les merciers, les passementiers, les toiliers. Les plaintes affluèrent. L'arrivée à Rouen d'un seul navire chargé d'indiennes faisait, en 1685, cesser la vente des serges. Des centaines d'ouvriers se trouvaient sans travail[1].



BOIS GRAVÉ POUR IMPRESSION (NANCY, FIN XVIII[e] SIÈCLE).
Appartient à M. Ch. Sadoul.

Colbert prit peur pour les anciennes industries textiles. Il provoqua un arrêté, le 28 octobre 1686, interdisant la fabrication et la vente des toiles peintes, brisant les moules et portant contre les contrevenants une amende de 3.000 livres avec destruction des étoffes saisies. Cette mesure, prise au lendemain de la révocation de l'édit de Nantes, n'était peut-être pas exempte de préoccupation politique. Elle frappait la Normandie, le Poitou, le Languedoc, la Provence, pays protestants où des centaines d'artisans passèrent à l'étranger et allèrent porter en Italie, en Suisse, en Allemagne, en Hollande et en Angleterre, les secrets de leur fabrication. Mais elle manqua son effet, car elle n'arrêta nullement la circulation des tissus prohibés. Il fallut rendre un nouvel arrêt en 1697, étendant les punitions aux femmes qui se permettraient de porter des indiennes.

L'heureuse idée !

La mode des toiles peintes n'était encore qu'un goût passager. Elle aurait disparu, un jour ou l'autre, avec la

macie en Poitou, p. 418). M. des Granges de Surgères, dans ses *Artistes nantais*, cite, dès 1682, un « imprimeur d'indiennes en taille douce », Louis Liesse. Il doit y avoir une faute d'impression. M. Giraud-Mangin, sur notre demande de vérification, n'a pas retrouvé l'acte à la date indiquée.

1. *Correspondance des Intendants*, publiée par M. de Boislisle, in-4°, 20 février 1685. Nous ferons à cet excellent recueil d'autres emprunts, qu'on trouvera à leurs dates dans l'ouvrage et à la table. Le beau livre de M. Funck-Brentano sur *Mandrin*, capitaine général des contrebandiers de France (Hachette, 1907, in-8°), donne d'intéressants détails sur la fraude des toiles peintes aux frontières.

satiété. Fruit défendu, elles devinrent la passion des femmes de bon ton. Ce fut du délire, de la furie. On brava les édits, on arbora aux Tuileries et aux spectacles les étoffes interdites. Des dépôts clandestins s'établirent à Fontainebleau, à Versailles, pour fournir la cour. On fabriqua, presque



DÉCOR DIT « LA COCCINELLE » MANUFACTURE DE JOUY, VERS 1775.

ouvertement, à l'Arsenal, au Clos-Payen, dans la cour Saint-Benoit, au Temple, dans l'enclos de Saint-Jean-de-Latran, asiles privilégiés où les commis des fermes ne pouvaient exercer leur droit de visite[1].

1. Avignon, terre papale, produisait une telle quantité de toiles de contrebande que le roi se décida, en 1734, à racheter à Benoît XIV, pour 180.000 livres, son droit de fabrication. Outre les fraudeurs isolés, comme ce jardinier du faubourg Saint-Jacques trouvé détenteur de moules et de pinceaux en 1702, et ce Saulin, de Melle, condamné en 1699 pour impressions, certains procédés de teinture permettaient aux fabricants de tourner la loi. Dès 1709, à Rouen, on savait appliquer des

Cette petite guerre, plus acharnée que celle des demi-castors, dura soixante-dix ans, illustrée de traits d'héroïsme dans les deux camps. C'est l'intendant Barillon, à Pau, qui trouvant une bourgeoise dans la rue avec un vieux tablier de toile peinte, le lui arrache et va le brûler sur-le-champ à la forge d'un maréchal. C'est la marquise de Nesle, qui, venant d'avoir quatre pièces d'indiennes saisies et coupées en morceaux par les gens des aides, reparaît, quelques jours plus tard, aux Tuileries, avec une robe de chambre de même étoffe.

Plus de trente arrêts, de 1686 à 1716, tentent de mettre les Parisiennes à la raison. Les commis de barrières, aux portes de Paris, font déshabiller les femmes. On brûle dans les rues, en un seul jour, huit à neuf cents robes saisies. Un arrêt de juillet 1717 prononce la peine des galères contre tout individu convaincu d'avoir introduit des étoffes prohibées ou d'avoir donné asile à un fraudeur. Mais la rigueur ne fait que redoubler l'engouement. Les femmes des intendants chargés de tenir la main à l'exécution des édits sont les premières à arborer des toiles peintes. Mme de Pompadour en meuble tout un appartement de Bellevue. Les passagers débarquent dans les ports, habillés d'indiennes des pieds à la tête. Les officiers de santé pratiquent la fraude à la faveur des lazarets.

Bien plus, les ministres, qui délibèrent sur cette grave question dans des appartements meublés de perses et d'indiennes d'Angleterre, favorisent secrètement l'amusante croisade féminine, et le contrôleur général écrit sur un procès-verbal de saisie du 8 novembre 1705 :

« Faire voir à ma fille de Dreux, et que le mérite de ces bonnes gens est d'avoir vendu beaucoup de toiles peintes à Versailles et à Fontainebleau. Le soin qu'ils ont pris de faire faire un magasin avec tant d'industrie mérite toute la protection qu'ils trouvent en ce pays-ci, et je *recommanderai a la femme de bien pleurer pour exciter la compassion.* »

La mode, d'accord cette fois avec le bon goût, finit par l'emporter. Le 9 novembre 1759, on se décida à autoriser la fabrication. Des manufactures s'ouvrirent dans toute la France, et la passion des indiennes était si bien entrée dans les mœurs, qu'elle résista — on a peine à le croire — aux facilités que les femmes trouvèrent de la satisfaire.

fleurs et des figures à la cire sur le tissu, ce qui réservait à la teinture le dessin en blanc sur fond bleu ou rouge (*Correspondance des Intendants*, 4 octobre).



La Fête de la Fédération (fragment).
Dessin exécuté par J.-B. Huet pour la manufacture de Jouy (1790).
Musée des Arts décoratifs.

II

La plus connue de toutes ces manufactures, la seule peut-être dont le souvenir soit resté vivant, puisqu'elle a laissé son nom aux toiles



La Fête de la Fédération (fragment), Danse sur les ruines de la Bastille, par J.-B. Huet.
Manufacture de Jouy (1790).

peintes, est celle de Jouy. Mais elle n'est pas, à beaucoup près, la plus ancienne.

Avant la levée complète des mesures prohibitives, le gouvernement s'était un peu relâché de sa rigueur. Plusieurs industriels en avaient profité. Dès 1745, Jean-Rodolphe Wetter avait ouvert des ateliers à Marseille, où il occupait 700 ouvriers et d'excellents dessinateurs recrutés à l'Académie de peinture locale. A Mulhouse, Kœchlin, Schamltzer et Dolfus avaient fondé en 1746 la célèbre manufacture dite « de la cour de Lorraine ».

Jacques-Alexandre Bonvalet s'était établi à Saint-Maurice-lès-Amiens, François et Thomas-René Danton, à Angers, en 1753. Un Suisse, Philippe Steffan, avait créé en 1756 la fabrique de Sainte-Marie-aux-Mines. La même année, la manufacture royale du Puy avait obtenu son privilège, et en 1757, l'intendant Trudaine avait provoqué une fondation semblable à Bourges. Enfin, en 1758, Louis Langevin avait ouvert un établissement à Nantes, et Abraham Frey, de Genève, à Notre-Dame-de-Bondeville-lès-Rouen.

Quand la liberté de fabrication fut proclamée, Christophe-Philippe Oberkampf était arrivé en France depuis un an. Fils et petit-fils de teinturiers bavarois[1], il avait fait son apprentissage à Bâle, chez Rihyner, et dans la petite manufacture de son père, à Loerrach, dans le duché de Bade, puis à Aarau, dans le canton de Berne. Après avoir travaillé en qualité de graveur à Mulhouse, chez Samuel Kœchlin qui ne sut pas le retenir, il accepta, en octobre 1758, une place chez Cottin, à la fabrique de l'Arsenal, dans la cour des Princes. Mais son patron était criblé de dettes. Tout présageait une catastrophe prochaine. Oberkampf le quitta pour travailler au Clos-Payen, vaste enclos du faubourg Saint-Marcel, borné au midi par le boulevard des Gobelins et traversé par deux bras de la Bièvre.

Il y fabriquait d'excellentes indiennes « en bon teint », quand un Suisse du roi au contrôle général des finances, nommé Tavannes, lui demanda de diriger la manufacture qu'il venait de fonder rue de Seine-Saint-Marcel. Il accepta, à condition de transporter l'usine dans un emplacement plus favorable, hors Paris. Son choix s'arrêta sur Jouy-en-Josas, près de Versailles, au bord de la Bièvre, dont les eaux passaient, à tort ou à raison, pour posséder des qualités indispensables à la teinture. Il acheta près du « pont de pierre » une maisonnette et quelques perches de prairies pour l'étendage des toiles. La cabane était si petite qu'elle ne put contenir la chaudière, et qu'Oberkampf coucha sur un matelas sous la table. Mais le 1er mai 1760, il put imprimer sa première pièce de toile. Il en avait été à la fois le dessinateur, le graveur, l'imprimeur, le teinturier.

1. Christophe-Philippe Oberkampf, né à Wiesenbach (Bavière), le 11 juin 1738, mourut à Jouy, le 4 octobre 1815. M. Alfred Labouchère a écrit la vie de ce grand industriel (Hachette, in-12), d'après le *Mémorial* de son neveu Gottlieb Widmer. Les souvenirs de ce scrupuleux chroniqueur de la manufacture, mort octogénaire en 1863, sont fort précis : « Ce sont des impressions de *bon teint*, disait-il, que les années d'un demi-siècle n'ont pas décolorées dans ma mémoire ». Nous lui ferons de nombreux emprunts.



L. Boilly. — Oberkampf avec sa fille et deux de ses fils, dans la vallée de Jouy.

Collection du Montcel.

Les années d'épreuves passèrent vite. Tavannes n'ayant pas trouvé d'argent, se retira. Sarrazin de Maraise, ancien lieutenant particulier de la maîtrise des eaux et forêts à Grenoble, prit sa place (mars 1762). Grâce aux sommes considérables apportées par le nouvel associé, l'entreprise prit un développement inespéré. En 1766, des bâtiments neufs et spacieux s'achevèrent. Un habile graveur, Bossert, trois maîtres imprimeurs, Rordorf, Hafner et Schramm, joints au frère même d'Oberkampf, Frédéric, constituèrent l'état-major de la jeune manufacture. Oberkampf en resta l'âme.

C'est à cet homme d'élite, à ses capacités professionnelles éminentes, à ses rares qualités d'énergie et de force morale, à la simplicité de ses mœurs qui en faisaient une sorte de bonhomme Richard et lui donnaient un ascendant incroyable sur ses ouvriers, que l'entreprise dut sa réussite merveilleuse. En quelques années, les affaires avaient pris une telle extension que le fondateur de Jouy pouvait acheter, sur sa part de bénéfices, pour la donner à son frère, une petite manufacture qui se trouva à vendre à Corbeil (1770).

Indiennes à petits dessins, dites *mignonettes*, bouquets de fleurs détachés, imprimés sur mousseline ou sur percale, chaque modèle nouveau s'enlevait dès son apparition. On ne pouvait suffire à satisfaire aux commandes. Le duc de Gontaut faisait copier à Jouy un tissu de l'Inde, d'une imitation si parfaite que toute la cour restait dans l'erreur. La duchesse de Choiseul donnait à reproduire un dessin pour meuble. Une autre grande dame, ayant vu se déchirer sa robe de Perse, dont l'éclat avait fait sensation à une fête de Versailles, accourait à la manufacture et suppliait le jeune fabricant de réparer le dommage. On ne voulait plus dans la belle société que des indiennes de Jouy.

La production devint telle qu'Oberkampf dut acheter à Lorient des cargaisons entières de navires de la Compagnie des Indes, sans compter ses incessants approvisionnements de toiles en Suisse, en Normandie et dans le Beaujolais.

III

Le 19 juin 1783, par lettres patentes de Louis XVI, datées de Versailles, l'établissement de Jouy reçut le titre de Manufacture royale.

A l'occasion de ce glorieux événement, Oberkampf fit graver par J.-B. Huet, sur une planche de cuivre, les bâtiments de son usine et les travaux de ses ouvriers. L'habile artiste y groupa avec esprit, dans de petits tableaux de genre, tous les procédés alors en usage pour la fabrication des toiles peintes.

A l'origine, les « indienneurs » ne connaissaient qu'un seul mode d'impression, celui des Orientaux. La toile, soigneusement blanchie, était étendue sur une grande « table ». L'ouvrier y appuyait à la main un « moule » ou bois gravé, donnant en noir le contour du dessin, et l'appliquait en le frappant d'un ou de plusieurs coups de maillet. La pièce passait ensuite entre les mains des « pinceauteuses », qui garnissaient au pinceau l'intérieur du trait en différentes couleurs.

Plus tard, on imagina d'imprimer les principaux tons, rouge, violet, jaune-rouille, à l'aide de nouveaux bois, se superposant à la planche de trait, et se repérant aux quatre angles à l'aide de pointes de laiton. On les appela des « rentrures ». Il y eut des indiennes à une, deux, trois, quatre « mains », selon que l'étoffe passait par les mains de l'ouvrier, une, deux, trois ou quatre fois.

Vers 1770, on construisit à Jouy la première machine à imprimer à la planche de cuivre, en prenant modèle sur celles qui fonctionnaient depuis longtemps en Suisse et en Angleterre. C'était la presse en taille douce des imprimeurs d'estampes. Les planches étaient gravées comme pour un tirage sur papier, mais avec des tailles plus profondes. Sur ces cuivres démesurés, d'un mètre et plus de longueur, on exécuta de grands dessins à plusieurs couleurs dits « ramages », et, bientôt après, des motifs d'ameublement à une seule couleur, appelés « camaïeux ».

Ces deux procédés, impression « au bloc » ou à la main, impression à la « planche plate » ou en taille douce, vécurent côte à côte, comme sur le dessin de Huet, jusqu'à la fin du XVIIIe siècle (voir la gravure ci-contre).

En 1797, un nouveau progrès s'introduisit dans la fabrication. Le cylindre gravé remplaça la planche. La nouvelle machine imprima 5.000 mètres par jour, faisant à elle seule le travail de quarante imprimeurs au bloc. Une évolution s'accomplit, mettant à la portée de tous et rendant vraiment populaires ces toiles, réservées jusqu'alors à la belle société. Mais en même temps s'évanouit le charme des couleurs appliquées

au bloc dont l'éclat défiait les injures du temps, et l'originalité du travail à main d'homme qu'aucune machine ne peut remplacer.

Sans doute, comme le nouvel outillage n'atteignit sa perfection que par étapes, les anciens procédés subsistèrent encore une quinzaine d'années, mais la nécessité de produire à bas prix, pour soutenir la con-



Les Travaux de la manufacture de Jouy, par J.-B. Huet (1783).
Battage des toiles au fléau. — Impression au bloc. — Impression à la planche. — Vue de Jouy-en-Josas.

currence étrangère fit bientôt régner presque uniquement le rouleau, avec sa gravure « à la molette » et ses simplifications mécaniques.

Avant d'en arriver là, Jouy parcourut la plus glorieuse carrière du monde.

Deux événements mémorables marquèrent l'année 1787 : l'anoblissement d'Oberkampf par Louis XVI et la dissolution de son association avec Sarrazin de Maraise. Puis s'ouvrit la Révolution qui, remplaçant les

soieries par le « déshabillé » d'indienne, fit naître une nouvelle source d'activité pour la fabrique. On créa les dessins à losanges, à zig-zags, les décors à la grecque et à la romaine. Riches et pauvres, toutes les citoyennes devinrent les clientes de Jouy.

Pour célébrer l'ère nouvelle qui semblait s'annoncer sous d'aussi heureux auspices, Oberkampf fit graver *la Fête de la Fédération* (voir les gravures, p. 65 et 67) et *Louis XVI restaurateur de la liberté*[1]. Son neveu, Widmer aîné, prit le commandement de la garde nationale de Jouy et, bientôt après, la présidence de la Société populaire. Grâce à cette attitude patriotique et à de généreuses souscriptions volontaires, la manufacture fonctionna sous la protection du Comité de Salut public. Un arrêté signé de Barère, Collot d'Herbois, Carnot, Billaud-Varennes et Lindet requit « le citoyen Oberkampf pour être employé à continuer avec sa femme et ses enfants ses opérations qui ont été reconnues utiles à la République » (22 avril 1794).

L'entreprise résista même à la crise financière de 1795 et à la dépréciation des assignats.

HENRI CLOUZOT

(A suivre.)

1. La planche de *Louis XVI* était commencée avant la Révolution, comme en témoigne le dessin conservé au musée des Arts décoratifs. Mais tandis que la gravure demandait à peu près un an pour son exécution, les événements se précipitèrent. Pour se mettre au ton du jour, Oberkampf remplaça sur un médaillon le groupe d'amours par les ruines de la Bastille, et de la Religion voilée il fit la Liberté en lui ôtant un crucifix que le dessinateur lui avait mis en mains.



CORRESPONDANCE DE GRÈCE[1]

FOUILLES ET RESTAURATIONS — OLYMPIE — DELPHES — DELOS
KNOSSOS ET LE MUSÉE DE CANDIE



'IDÉE semble désormais admise que l'on ne peut se borner à déblayer la ruine, qu'il faut encore la rendre claire et lisible aux yeux des visiteurs, et, pour cela, dans une certaine mesure, la restaurer. Où commence et où finit ce droit du savant à relever ce qu'il trouve abattu, à compléter ce qui est en pièces, c'est là-dessus que les avis diffèrent. Deux méthodes sont actuellement en présence, dont l'une paraît fort raisonnable, l'autre passablement dangereuse. Certaines restaurations sont si prudentes et si nécessaires qu'elles désarment toute objection : mais d'autres ont été tentées — c'est au palais de Knossos que je songe, — dont il faut espérer que l'exemple sera peu suivi.

A Olympie, qui passa longtemps pour la fouille modèle, la ruine, une fois dégagée des terres, a été laissée presque intacte, et il y a lieu de le regretter. Si l'on n'osait encore relever partiellement les édifices abattus, on pouvait au moins, sans rien enlever de son pittoresque au paysage, mettre un peu d'ordre dans les débris qui jonchent le sol, et classer ces tambours de colonnes, qui gisent pêle-mêle sur les degrés du grand temple, tels que les ont jetés là les tremblements de terre. Tout dernièrement, une donation privée a permis qu'on relevât une colonne entière de l'Héraion. Il a suffi pour cela de replacer l'un sur l'autre des blocs retrouvés intacts aux alentours, et le seul reproche qu'on puisse faire à cette tentative, c'est d'avoir si longtemps tardé. Par contre, au musée d'Olympie, où sont réunies les sculptures, on

1. Un savant des plus autorisés, qui a fait, à diverses reprises, de longs séjours en Grèce, et vient de visiter à nouveau les plus récents champs de fouilles, a été particulièrement frappé de la façon dont avaient été comprises les restaurations de Knossos. Il nous adresse, à ce propos, une lettre dans laquelle il reprend la question toujours controversée du droit des archéologues à restaurer les monuments antiques. Cette lettre, où les théories sont appuyées d'exemples précis, nous a semblé de nature à intéresser nos lecteurs, et nous avons pensé qu'ils nous sauraient gré d'en avoir mis sous leurs yeux les principaux passages. — *N. D. L. R.*

a parfois montré moins de prudence. Des restaurations de statues ont été faites, qui ne semblaient point urgentes, et qui sont inégalement réussies. Je ne veux pas parler des jambes un peu longues dont un sculpteur allemand a doté l'Hermès de Praxitèle, mais surtout du visage, incroyablement niais et moderne, qu'on a refait à l'Hippodamie du fronton oriental. Le plus maladroit des faussaires d'Athènes a de l'art antique un sentiment plus profond que le sculpteur auquel échut la lourde tâche de modeler une tête pour ce corps admirable.

En quittant Olympie, la plupart des voyageurs gagnent aujourd'hui Delphes en moins d'une journée. Ils passent de la fouille allemande à la fouille française et peuvent mettre en parallèle les deux méthodes. Cette comparaison, il faut sans modestie le constater, demeure toute entière à notre avantage. A Delphes, le champ des ruines, mieux déblayé, moins encombré de débris épars, est d'une clarté parfaite : il suffit d'un rapide coup d'œil pour reconnaître le plan du sanctuaire et la disposition des monuments entre lesquels chemine la voie sacrée. Soit dit en passant, on sait quelque gré à M. Homolle d'avoir mis des noms sur tous ceux dont l'identification était certaine ou très probable. Il n'est pas indifférent, même aux profanes, de savoir, sans recourir à l'insupportable Baedecker, qu'ils ont devant eux le trophée de Platées, ou l'ex-voto d'Ægos-Potamos. Enfin, on trouve actuellement à Delphes une restauration d'édifice à la fois si complète et si scrupuleuse que son principe ne saurait trouver d'adversaires, ni parmi ceux qui prétendent reconstruire la ruine, ni parmi ceux qui s'interdisent d'y toucher. Le Trésor des Athéniens, dont il ne restait en place que les fondations, a pu être réédifié jusqu'aux combles au moyen de ses propres matériaux, retrouvés presque au complet dans le voisinage. C'est à peine si l'on a dû remplacer quelques blocs manquants ou brisés : et on l'a fait de telle sorte qu'il n'est pas possible de s'y méprendre. La restitution du monument est rigoureusement certaine, non pas seulement dans ses dimensions, mais jusque dans la place assignée à chacune des pierres, car les inscriptions dont la muraille était couverte ont permis qu'on la recomposât, ainsi qu'un jeu de patience. Au point de vue du pittoresque, qui n'est point si négligeable, il va sans dire que cette restauration est du plus heureux effet. Elle met dans la fouille un point de repère ; sur le champ de ruines trop uniformément désolé, elle dresse des formes nettes et dessine une silhouette entière, qui aide à imaginer toutes les autres.

A Délos, où, depuis l'achèvement des fouilles de Delphes, l'École française poursuit, sous la direction de M. Holleaux, des recherches non moins importantes, c'est dans le même esprit et dans les mêmes limites que l'on se décide à restaurer. Dans la belle maison des Poséidoniastes, une partie du péristyle vient d'être redressée à l'aide de ses propres débris. Réédifier la ruine, dans la mesure où cette restitution est rigoureusement certaine et où elle peut être tentée au seul moyen des matériaux antiques, telle est la règle que l'on semble s'être imposée. Elle paraît excellente, et je ne doutais plus de la voir partout suivie, lorsque je me rendis en Crète, où je n'avais pas séjourné depuis l'achèvement des fouilles anglaises.

Je ne sais guère d'impression comparable à celle que laisse une première visite au palais de Knossos et au musée de Candie. C'est un monde nouveau, une civilisation, un art à peine soupçonnés après Tyrinthe et Mycènes, que M. Evans nous a

révélés. Depuis le jour, déjà bien lointain, où, sous les cendres du Vésuve, on retrouva Pompéi intacte, on peut dire que la science de l'antiquité n'avait pas eu de plus rare bonheur et fait de progrès plus décisif. Dans la *Revue* même[1], M. Edmond Pottier a dit l'importance de ces stupéfiantes découvertes : il a conduit vos lecteurs au palais de Minos et leur a montré ses inoubliables fresques, la course de taureaux, la femme à l'accroche-cœur, le porteur de vase. Ces œuvres, d'un art plus vivant, on pourrait dire, plus moderne que celui de la Grèce classique, sont vite devenues presque populaires, et, si je les mentionne en passant, c'est seulement pour rappeler qu'on peut adresser à M. Evans certaines critiques de méthode, sans diminuer en rien le mérite et le haut intérêt de ses travaux.

Sur le champ de fouilles de Knossos, aussi bien qu'au musée de Candie, où sont exposées les trouvailles, on s'est fort préoccupé d'instruire les visiteurs. On a voulu ne leur rien montrer d'obscur, d'incomplet, d'informe, et que les moindres débris prissent à leurs yeux la signification qu'ils pouvaient, après une longue étude, avoir aux yeux du savant. Ce souci, en lui-même fort louable, n'a pas toujours eu d'heureux résultats.

Au premier coup d'œil jeté sur le palais de Minos, on est assez surpris de ne point lui trouver l'aspect habituel des vestiges antiques, ce pittoresque de la ruine qui séduit les peintres, toujours si soucieux de défendre son droit à rester ruinée. On croirait voir une construction inachevée, plutôt qu'un édifice abattu et récemment déblayé. Rien qui sente le hasard, l'action lente et capricieuse des années : pas une lézarde dans les murailles ; pas de fente aux dallages qui n'ait été cimentée : partout des murs bien assis, bien nivelés. On s'étonne de gravir des escaliers intacts, où pas une marche n'est brisée ; d'apercevoir çà et là des chambres encore habitables, avec leurs charpentes et leurs toitures. En un mot, la ruine est remise à neuf. Nulle part elle n'est restée telle qu'elle apparut au jour de la découverte. Les âmes romantiques s'en affligent les premières, pour le plaisir des yeux qu'elles y viennent chercher en vain : mais il y a, ce me semble, des raisons plus sérieuses de s'en inquiéter.

Personne, évidemment, ne reprochera à la mission anglaise d'avoir consolidé des murs croulants, ou remis en place des blocs effondrés. L'expérience a partout montré qu'une ruine ne peut être abandonnée à elle-même, sous peine de disparaître avant peu : les restes antiques ne sont jamais si menacés d'une destruction totale que le jour où la pioche des chercheurs les rend à la lumière. Dans toute fouille méthodique et qui n'a pas seulement pour but de récolter les trouvailles, le maçon est un homme indispensable. Il faut pourtant reconnaître que M. Evans a trop souvent fait appel à son office. Autre chose est de réparer, autre chose de rebâtir ; car je ne vois pas d'autre mot pour désigner les travaux qui ont transformé, depuis sa découverte, la fameuse salle du trône. Cette chambre du palais, qu'il me souvenait d'avoir vue en triste état, a retrouvé de beaux murs intacts, en moellons de gypse tout fraîchement taillés. Un fragment de stuc peint, resté par bonheur en place, a permis de restituer, avec quelque vraisemblance d'ailleurs, la décoration des parois, qu'illumine aujourd'hui un enduit d'un rouge éclatant. Les murs remontés et repeints, on n'a pu

1. Voir la *Revue*, 1902, t. XII, p. 81 et 161.

résister à l'envie, bien naturelle, de couvrir la salle. Des colonnes de bois, dont on apercevait la trace sur les dalles, avaient autrefois soutenu le plafond, mais on n'en avait retrouvé qu'un fragment douteux, informe et calciné : il fallut donc les remplacer par des colonnes toutes neuves, peintes en rouge et en noir, dans les mêmes tons que les parois. Et voilà pourquoi les visiteurs ont le plaisir de pénétrer aujourd'hui dans une salle du trône intacte et fraîchement décorée.

Une autre surprise les attend, à quelques pas de là, de l'autre côté de la cour centrale. Ils découvrent subitement, en contre-bas, une haute chambre, où règne un péristyle et que dessert un large escalier. La colonnade est du même genre que celle dont on a pourvu la salle du trône, — et du même âge aussi, — mais plus complète et d'une disposition plus curieuse. Cette « réparation » a été d'autant moins aisée, que le mur appareillé, formant rampe, était ruiné, que le nombre, la place, la hauteur et, il va sans dire, la forme des colonnes, restaient inconnus. M. Evans n'a cependant pas cru devoir renoncer, pour toutes ces raisons, à restaurer l'ensemble. Sans doute, l'effet n'est point quelconque, l'impression est plus précise que si l'on errait encore parmi des débris et des soubassements. Mais combien de graves critiques ne peut-on pas opposer à ce très mince avantage !

Le premier défaut de ces restaurations, c'est de ne pas toujours apparaître telles. Je fais naturellement exception pour les colonnes de bois et les charpentes, dont les couleurs crues ne laissent aucun doute. Mais dans les murs de gypse, où les matériaux antiques et récents proviennent des mêmes carrières, la distinction des parties refaites est chose malaisée. On doit se garder du trompe-l'œil. Le véritable esprit scientifique exige qu'une réparation, lorsqu'elle est reconnue nécessaire, se trahisse aux yeux dès l'abord : et il n'est pas besoin d'expliquer pourquoi. Dans bien des cas, à Knossos, il en est tout autrement, et sans le secours du docteur H..., qui assista jour par jour, comme éphore des antiquités, au travail des fouilles, j'aurais moi-même commis plus d'une lourde méprise. Je l'avoue sans trop de honte, depuis qu'on m'a conté le fait suivant : l'an dernier, un savant étranger, voulant montrer à ses élèves un spécimen de l'appareil crétois, les arrêta devant un fort beau mur, qui datait de quelques mois à peine...

Là, du reste, n'est peut-être pas le seul danger. Ce qui ne laisse pas de paraître étrange, même aux visiteurs les moins informés, c'est que de telles restaurations reposent tout entières sur des conjectures et ne représentent, après tout, que l'opinion personnelle d'un savant. M. Evans, pour reconstruire l'édifice, a cru pouvoir adopter telle disposition architecturale, telle forme de colonne, tel système de charpente. Ces solutions ne sont pas sans vraisemblances ; pourtant d'autres archéologues ne manqueront pas de venir, qui les déclareront inacceptables et résoudront dans un autre sens les mêmes problèmes. Des restitutions aussi hypothétiques peuvent être tentées sur le papier ; mais leur donner une forme concrète et définitive sur la ruine elle-même, qu'elles masquent et défigurent, c'est ce qui semble au moins exagéré. Il faut bien le dire, nos connaissances sur l'architecture mycénienne et crétoise, encore aujourd'hui, se réduisent à bien peu de chose. Plusieurs palais ont été retrouvés, mais dans un tel état de destruction, que seul le plan peut en être à peu près reconstitué. Des formes architecturales, ils ne nous ont presque rien

appris. Les intailles, les menus fragments de fresques et de vases, les objets de métal où sont figurés des édifices, de façon plus ou moins sommaire, restent notre source principale d'informations. Que dirait-on de celui qui voudrait, d'après un camée, ou d'après le revers d'une médaille, reconstruire le Mausolée?

Peut-être ne se rend-on pas un compte exact de la mesure où intervient l'hypothèse dans les restaurations de M. Evans. Je prends un exemple : quand il s'est agi de remplacer les colonnes de bois, disparues depuis quatre mille ans, M. Evans a partout adopté le type de la colonne amincie vers la base. Pendant longtemps, en effet, on a cru que les architectes mycéniens n'avaient point connu d'autre forme. Dans ses restitutions graphiques, Chipiez s'en est toujours tenu à ce modèle unique. Mais depuis peu, des recherches plus minutieuses et des trouvailles nouvelles ont notablement modifié les idées. Comme j'ouvrais, il y a quelques jours, le dernier numéro des *Jahreshefte* publiés par l'Institut autrichien, un article du professeur Durm m'est tombé sous les yeux, qui sans nul doute intéressera M. Evans, et qui suffit à condamner le principe de ses restaurations. C'est la première fois qu'une étude d'ensemble, émanant d'un spécialiste, est consacrée à l'architecture mycénienne. Or, il y est nettement démontré que la colonne évasée, chère à M. Evans, n'apparaît qu'exceptionnellement dans cette architecture : que le fragment calciné, trouvé dans la salle du trône, ne peut donner à ce sujet aucune espèce d'indication : qu'à la porte du Trésor d'Atrée, à Mycènes, il faut replacer des fûts cylindriques : que même à la Porte des Lions, le pilier central, en dépit de ce qu'on peut voir sur le moulage de Berlin, n'est pas aminci vers le bas. Sur d'autres points, M. Durm oppose à celles de l'école anglaise des affirmations qui semblent partiellement discutables. La reconstruction graphique de la Salle de l'escalier, fort différente de celle qu'on voit aujourd'hui édifiée à Knossos, n'est pas beaucoup plus certaine. Peu importe d'ailleurs. Il suffit, pour que M. Evans n'ait point eu raison, que sa reconstruction ne soit point la seule possible.

Enfin, comme on pouvait s'y attendre, au musée de Candie, la plupart des objets recueillis dans la fouille ont été réparés selon la même méthode. Bien peu sont exposés à l'état de fragments dans les vitrines. Beaucoup de vases à décor floral ont été modelés à l'aide de quelques débris. Il n'est pas jusqu'aux petites plaques de terre émaillée, figurant des fleurs, des animaux ou des maisons, qui n'aient été complétées soigneusement, bien qu'il soit presque toujours facile d'imaginer les parties manquantes. Le fameux coffret au damier est en grande partie neuf. De menus fragments de fresques ont servi à reconstituer des ensembles. Le guerrier, coiffé de plumes, a retrouvé les bras et les jambes qu'il avait perdus; quant à son étrange couronne, il est encore permis de se demander si elle a jamais appartenu à une tête. Dans la célèbre fresque où l'on voit une foule de personnages errant sous les colonnes d'un palais, à peine quelques centimètres carrés sont antiques. Quand on étudie l'architecture minoenne, on n'oublie point de citer cette précieuse peinture, sans ajouter que les motifs essentiels appartiennent tous à des parties refaites. La restitution est d'ailleurs ingénieuse. Son seul tort est d'avoir été exécutée sur les fragments originaux, d'être par suite imposée aux yeux des visiteurs, qui ne peuvent plus, à moins d'un réel effort, imaginer une autre disposition du tableau. Pourquoi ne s'en est-on point tenu à une restitution graphique, qu'on aurait exposée dans la même

vitrine, auprès des débris de fresque demeurés intacts? On procédait de la sorte autrefois. A Olympie, la Nike de Paeonios, à Delphes, la Colonne des Danseuses n'ont été restaurées que sur les moulages. La chose antique semblait avoir droit à ce respect. Ni à Knossos, lorsqu'on a dû consolider la ruine, ni au musée de Candie, lorsqu'il s'est agi d'exposer les trouvailles, M. Evans n'a cru devoir se conformer au même usage. J'avoue ne point voir encore les raisons qui l'ont pu déterminer.

En un mot, le problème se pose aujourd'hui en ces termes : doit-on seulement relever ce qui est abattu et rapprocher les débris épars, ou rebâtir et compléter ce qui est aux trois-quarts détruit? Les deux méthodes ont leurs partisans; l'une et l'autre viennent de faire leurs preuves. Dès maintenant, il importerait de choisir entre elles. Le débat me semble de la plus haute importance. J'ai voulu vous communiquer les observations sur lesquelles j'ai pu fonder mon propre avis. Excusez-moi de l'avoir fait si longuement. Je ne crois pas avoir besoin d'attendre votre réponse pour savoir auquel des deux partis vous vous rangez...



BIBLIOGRAPHIE

Les Maîtres de l'Art. Scopas et Praxitèle, par Maxime COLLIGNON. — Paris, Plon, Nourrit et Cie, in-16.

Il y a quelques mois, en rendant compte ici-même d'un volume, consacré à *Phidias* et à la sculpture grecque du ve siècle, on disait quel plan avait présidé à cette histoire sommaire, mais générale, de la sculpture grecque, dont le livre de M. H. Lechat formait la première partie : au lieu de monographies véritables qu'il n'est point permis d'écrire sur les artistes de l'antiquité, faute de documents assez nombreux et de dates assez précises, la collection des *Maîtres de l'art* présentera l'ensemble de leur production, en prenant pour centre un des plus célèbres parmi les chefs d'école. Ce qui a été fait pour Phidias, ce que l'on fera pour Lysippe et la fin de la sculpture grecque, M. Collignon vient de le faire pour Scopas et Praxitèle, c'est-à-dire pour l'art grec aux deux premiers tiers du ive siècle : et ce ne serait rien apprendre aux lecteurs de la *Revue* que de faire l'éloge de la science de l'archéologue et du talent de l'écrivain dont ils aiment à trouver ici la signature.

Il avait à caractériser, par ses deux maîtres les plus illustres et par ses très curieux artistes de second plan, une des périodes les plus attrayantes de l'histoire de l'art grec, celle où la sculpture, en quête de nouveauté, la trouve dans l'expression des passions et des sentiments; et il nous en a donné un admirable tableau d'ensemble, composé avec autant de précision documentaire que de largeur de vues, et accompagné de trente et une figures reproduisant les œuvres les plus caractéristiques, d'une table chronologique, d'une biographie copieuse sur chacune des œuvres citées, enfin d'un index alphabétique et méthodique, — en un mot de tous ces documents annexes qui font des volumes des *Maîtres de l'art* les instruments de travail par excellence du lecteur désireux d'apprendre.

Albert Dürer, l'Œuvre du Maître. — Paris, Hachette, gr. in-8o.

Il n'y a qu'une manière de connaître un grand maître et de se rendre compte de ses procédés et de son génie : c'est de suivre son évolution d'un bout à l'autre de sa carrière. Mais qu'il est difficile de rassembler les éléments d'une telle étude ! Songe-t-on, pour ne parler, par exemple, que des peintures d'Albert Durer, qu'elles sont dispersées entre trente-neuf collections publiques et particulières d'Europe et d'Amérique ? C'est ce qui donne tant de prix à cet album, où l'œuvre entier du maître

se trouve reproduit en 473 excellentes gravures. Précédé d'une biographie, suivi d'un triple catalogue de l'œuvre de Durer, par années, par musées, par sujets, il restera aussi indispensable aux amateurs qui y chercheront d'abord une jouissance artistique, qu'aux historiens qui y trouveront un répertoire d'informations incomparable.

Répertoire de peintures du moyen âge et de la Renaissance (1280-1580), par M. Salomon Reinach. — Paris, E. Leroux, 1905-1907, 2 vol. in-8°.

Voici le tome second du répertoire élaboré par M. Salomon Reinach en vue d'« introduire un peu de philologie dans l'étude de l'art moderne » : grâce à lui, les travailleurs ont actuellement à leur disposition un ensemble de 2,241 tableaux peints au moyen âge et à la Renaissance, reproduits au trait, grâce à des calques pris sur les photographies par un artiste de talent, M. Paride Weber.

Dans le corps de l'ouvrage, on a groupé les œuvres, en rapprochant le plus possible les compositions similaires, sans distinction d'écoles. L'ordre adopté est iconographique et comprend : Ancien Testament, Vies de Jésus et de Marie, anges, saints et saintes, allégories, mythologie et histoire profane, sujets de genre, portraits. Cet ordre est assez confus en apparence, ce qui tient à ce qu'on a rempli les places laissées vides par le sujet principal, de portraits et de figures isolées sans aucun lien avec la division adoptée ; mais l'auteur a pu heureusement remédier à cette confusion en rédigeant des index extrêmement précieux et qui ont dû lui coûter une peine infinie. Ces index, qui sont de trois sortes — l'un, par noms d'auteurs ; le second, par sujets ; le troisième, par noms de villes et de collections — achèvent de rendre maniable ce répertoire, dont la richesse dépasse déjà tout ce qu'on connaît dans les publications analogues et pour la continuation duquel M. Salomon Reinach, qui ne s'effraie point des entreprises de longue haleine, accumule déjà les notes et les documents.

E. D.

LIVRES NOUVEAUX

— *Kaiser Maximilians I Gebetbuch, mit zeichnungen von Albrecht Dürer und andern Künstlern*, herausgegeben von Karl Giehlow. — Munich, F. Bruckmann, in-fol., pl. de fac-similés en coul., 425 marks.

— *La Peinture anglaise, de ses origines à nos jours*, par Armand Dayot. Paris, L. Laveur, in-8°, fig. et pl., 50 fr.

— *Portraits russes des XVIIIe et XIXe siècles*, recueillis et publiés, avec notices biographiques, en langue russe et en langue française, par S. A. I. le grand-duc Nicolas Mikhaïlovitch. — Paris, Manzi, Joyant et Cie, 3 vol. in-fol., pl., à 150 fr. l'un.

— *Les Grands institutions de France. L'Institut de France*, par Gaston Boissier, Gaston Darboux, Georges Perrot, Georges Picot, Henry Roujon et A. Franklin. Paris, H. Laurens, in-8°, fig., 3 fr. 50.

Le gérant : H. Denis.

PARIS. — IMPRIMERIE GEORGES PETIT, 12, RUE GODOT-DE-MAUROI.

UN PASTELLISTE ANGLAIS DU XVIIIe SIÈCLE[1]

JOHN RUSSELL



JOHN RUSSELL. — L'ENFANT AUX CERISES.
Pastel. — Musée du Louvre.

L'art du pastel n'a jamais eu en Angleterre la vogue prolongée dont il a joui en France d'abord, à la fin du XVIIe siècle, avec Robert Nanteuil et Joseph Vivien, puis de la Régence à la Révolution, lorsque Rosalba Carriera eut, sans le vouloir et sans le savoir, montré la voie à La Tour, à Perronneau et à leurs émules. M. Williamson constate l'indifférence de ses compatriotes pour ce procédé, exquis quand il est manié par des mains habiles, sans chercher à en pénétrer les causes, dues peut-être à une question de climat; mais si John Russell ne semble pas en effet avoir fait école, et s'il n'a point, soit de son vivant, soit au XIXe siècle, suscité des rivaux qui puissent lui être comparés, sa propre célébrité a bénéficié de cet isolement, et ses œuvres semblent n'avoir jamais connu, comme celles des maîtres français, l'injurieux oubli et les enchères dérisoires. Pour apprécier avec équité son incontestable talent et pour le comparer à lui-même, il faudrait entreprendre à travers les collections particulières une exploration semblable à celle dont M. Williamson nous a livré le résultat.

1. Deuxième et dernier article. Voir la *Revue*, t. XXII, p. 25.

ou, mieux encore, il serait à souhaiter que l'Angleterre recommençât, avec des éléments en grande partie nouveaux, les mémorables exhibitions de 1857 à Manchester, et de 1862 à Londres, qui furent, pour la plupart de ses nationaux eux-mêmes, fécondes en surprises et auxquelles la critique française ne demeura pas, — tant s'en faut, — indifférente.

En attendant que luise ce beau jour, dont rien d'ailleurs n'annonce l'approche, allons au Louvre et disons — grâce à M. Jean Guiffrey — le peu que l'on sait sur *l'Enfant aux cerises* et sur ses origines. Au mois de mai 1869, le maréchal Vaillant, ministre de la maison de l'Empereur et des Beaux-Arts, fut informé par un notaire de Bar-sur-Aube qu'un Anglais, M. Henry Vickery, décédé le 30 août 1868 au village d'Arsonval, léguait au Louvre « un pastel d'origine anglaise, paraissant remonter au dernier siècle, et représentant un jeune enfant d'environ cinq ans, tenant de sa main droite élevée deux cerises et de la main gauche un panier renfermant les mêmes fruits ». En transmettant cette lettre à M. de Nieuwerkerke, le maréchal Vaillant ajoutait qu'il s'agissait de la mère du légataire, particularité dont il n'était pas question dans la lettre du notaire de Bar-sur-Aube, et que lui avait peut-être révélée une communication verbale, il ajoutait que l'on pouvait accepter le legs à titre provisoire et sans condition. Le surintendant fut naturellement de l'avis du ministre et donna des ordres en conséquence, mais le détail de ces opérations préliminaires ne nous est pas connu. Toutefois, les formalités furent sans doute rapides, puisque Frédéric Reiset put faire place à l'œuvre de John Russell dans le tome II (paru en 1869) de la *Notice des dessins, etc., du Louvre*. Il n'avait eu garde d'y omettre le nom du légataire, ni la date (1798), très lisiblement inscrite après la signature, et qui semble cependant avoir échappé à M. Williamson : car il a classé ce portrait à l'année 1785, époque où John Russell exposa dans les galeries de la Royal Academy un autre enfant aux cerises ; il a signalé en même temps une réplique inférieure, dit-il, à l'original, que possédait en 1894 M. Whitebread. S'agit-il du portrait de 1785 ou de celui de 1798 ? Il faut nous contenter de poser la question et demander à d'autres de la résoudre.

L'entrée au Louvre de la gentille gamine ne fit point sensation dans la presse quotidienne, alors absorbée par les polémiques et les incidents qui marquèrent le déclin du second Empire, et la *Chronique des arts*,

elle-même devenue politique et mêlée aux ardeurs de la lutte, garda un dédaigneux et injuste silence. L'école anglaise était alors si peu repré-



John Russell. — Portrait de Miss Ann Frances Cator.
Peinture à l'huile. — Appartient à MM. Shirleys.

sentée au Louvre que, ne pouvant lui créer une rubrique spéciale, M. Reiset avait dû classer deux aquarelles de Bonington parmi les œuvres de nos compatriotes, en alléguant que le peintre avait été l'élève de Gros et que la majeure partie de sa courte vie s'était écoulée en France.

Les premiers modèles d'un portraitiste sont presque toujours ses plus proches parents, et John Russell ne s'est point soustrait à cette loi vérifiée par de nombreux exemples. M. Williamson a pu retrouver chez les descendants et les collatéraux du peintre la plupart de ces effigies. La plus belle de toutes, et celle dont il a très judicieusement fait le frontispice de son livre, est celle de Miss Jane Faden, belle-sœur du peintre : encore l'auteur n'est-il pas sûr du nom qu'il allègue, mais si l'authenticité de l'image est douteuse, sa séduction est irrésistible. De profil à gauche, le front penché, le col découvert, un long voile jeté sur les cheveux retombant en plis légers sur les épaules et retenu par la main droite sur la poitrine, Miss Jane Faden — qu'importe aujourd'hui si cette désignation n'est pas exacte ? — est le type idéal d'une race et d'un temps. Cette belle peinture, signée et datée de 1789, appartenait en 1894 à M. H. Webb, de Wimbledon : elle serait l'orgueil d'un musée.

A son défaut, John Russell est représenté dans les galeries publiques de Londres par un certain nombre de portraits que leur exécution matérielle et les noms de leurs modèles rendent intéressants, même pour les étrangers : au British Museum, par celui d'Andrew Gifford, l'un des premiers conservateurs du département des manuscrits : à la galerie de Bethnal-Green, par ceux de Wilberforce, de William Dodds, de Sheridan ; au South Kensington Museum, par un autre portrait du même personnage, dont l'authenticité ne paraît pas démontré à M. Williamson, et par cinq études d'après M. Yeldham et le Révérend Samuel Brewer.

Le catalogue des portraits de John Russell, actuellement connus, a été classé par M. Williamson dans l'ordre alphabétique des noms de leurs possesseurs et ses proportions mêmes m'interdisent de chercher à le résumer. Beaucoup, d'ailleurs, de ces effigies, ne sont point de nature à exciter nos curiosités ; d'autres, au contraire, telles que celles de l'explorateur Joseph Banks, de Philippe Stanhope, fils naturel de lord Chesterfield, du poète William Cowper, du graveur Bartolozzi, du philanthrope Wilberforce, du Dr Willis, etc., appartiennent à l'histoire, sans parler d'un certain nombre de pasteurs, de ceux-là mêmes avec lesquels Russell se plaisait à soutenir d'interminables controverses. La partie iconographique du livre de M. Williamson la plus attrayante est celle qui comporte de multiples images de femmes et d'enfants, bien que la plupart d'entre elles,



John Russell. — Portrait présumé de Miss Jane Faden.

exécutées par des procédés économiques, soient venues lourdes et noires : les honneurs de l'héliogravure n'ont été accordés qu'à Miss Jane Faden et à *l'Enfant aux cerises*.



JOHN RUSSELL. — PORTRAIT DE SHERIDAN.
Pastel. — Galerie de Bethnal Green.

Il est curieux de suivre l'évolution des modes entre 1770 et 1800, et de constater combien la forme d'une coiffure, les plis d'une draperie, les proportions d'un col peuvent modifier l'expression d'une physionomie. Les boucles foisonnantes mises en faveur par Marie-Antoinette et adoptées à son exemple par Mrs. Sophia Banks, Mrs. Fitzherbert, la comtesse de

Onslow, etc., sont graduellement réduites et finalement éliminées, quand David triomphe sur le continent, par le petit bonnet ruché, par le foulard laissant à peine passer quelques mèches, ou encore par le turban, très en faveur des deux côtés du détroit depuis la conquête des Indes et l'occupation provisoire de l'Égypte. Les enfants et les animaux domestiques ont aussi fourni à John Russell une bonne part de ses modèles et contribué sans aucun doute à ses succès, car il a su associer aux ébats de ses babys rieurs et bien portants les chiens, les chats, les colombes, voire les poussins, et s'il a parfois, — comme Landseer le fera plus tard, — donné aux regards de convoitise ou de colère qu'il leur prête une expression trop humaine, il a aussi excellé à saisir sur le vif leurs attitudes ; un animalier de profession ne désavouerait pas le chat prêt à s'élancer sur un couple de pigeons dérobés à ses griffes.

Pourquoi donc la gloire de John Russell est-elle ainsi demeurée toute locale, et comment son nom n'est-il pas journellement associé à ceux de Reynolds, de Gainsborough, de Romney, ou même de Raeburn et de John Opie ? Ce n'est pas seulement parce que ses œuvres ont rarement franchi la Manche, mais aussi parce qu'il a eu à peindre les mêmes représentants de la société anglaise aux mêmes dates et qu'il n'a pas toujours su dégager sa personnalité propre. Toutefois, il mérite certainement mieux que le rang secondaire auquel il a été jusqu'à présent relégué, et la publication de M. G. Williamson aura contribué dans la plus large mesure à cette équitable réparation.

Maurice TOURNEUX



DEUX TABLEAUX DU MUSÉE DE LILLE



E musée de Lille possède plusieurs tableaux qui, au mérite esthétique, unissent la valeur documentaire. C'est le cas des deux que nous allons présenter : une visite de *Jésus chez Marthe et Marie* et un *Couronnement d'épines*. L'étude du premier éclaire un point obscur de l'histoire de l'école flamande et fournit une contribution à la biographie de Jordaens; celle du second ajoute une donnée à l'un des problèmes de l'histoire artistique de l'Allemagne du XVIe siècle et une pièce à l'illustration de son histoire morale et politique.

« JÉSUS CHEZ MARTHE ET MARIE », PAR JACQUES JORDAENS

C'est de la peinture, dans la pleine acception du mot, que ce très remarquable morceau, attribué à Adam van Noort par le catalogue de la grande galerie lilloise[1]. Il saisit l'attention de l'indifférent et il conquiert la sympathie du coloriste : en effet, sa gamme, qui est peu étendue, n'admet que des notes puissantes et réserve à la rouge une triomphante suprématie.

D'abord, le plus vaste des îlots distingués par l'arabesque de la composition, le manteau du Christ, étale en plein milieu une magnifique tache de vermillon grave, à ombres brunes noirâtres; puis, tout autour, comme autant de reflets diversifiés de cet ardent foyer, éclatent une variante assombrie de la même teinte, un écarlate velouté et chaud, une sorte de

1. N° 564. Toile, h., 1 m. 61; l., 2 m. 19; donnée en 1873 par M. Léon Mancino.

hâle rougeâtre, un roux de noyer clair, enfin un pourpre bruni. Cependant, le rouge est serré de près par le jaune, sous l'espèce d'un jaune incertain entre ceux de Naples et de chrome, d'un or, d'un ocre clair et d'un crème très beurré. La part du bleu ne laisse pas d'être considérable. Aussi bien a-t-il mission de suppléer, au voisinage du rouge, le vert réduit à une faible proportion de vert de gris ; à cette fin, tantôt il se dégrade jusqu'à ne plus être qu'un gris : gris de lin, gris de fer, gris lilacé ; tantôt il con-



Fig. 1. — J. Jordaens. — La Marchande de fruits.
Musée de Glasgow.

serve sa force, mais se laisse rompre par un rien de jaune. Une large et adroite utilisation des vertus du blanc avive encore cette palette, déjà singulièrement brillante, tandis que l'omission de l'ambiance atmosphérique sauvegarde l'intégrité de son éclat, au prix de quelque sécheresse et de quelque dureté.

Les riches pigments que nous venons d'échantillonner sont fixés dans une matière nourrie, appliquée en grandes nappes par une brosse ferme et sûre, plus puissante que délicate, assez indifférente aux bénéfices d'un travail diversifié.



Cependant, presque autant que la passion de la couleur, notre tableau trahit l'amour du vrai. Pour simple et large qu'il soit, le modelé des chairs n'en est pas moins toujours juste et précis. Les costumes et les accessoires attestent une imitation scrupuleuse et sympathique. Un des traits distinctifs de l'œuvre est la rareté du mouvement et la modération de l'expression. C'en est un autre que la conception prosaïque du



Fig. 2. — J. Jordaens. — Jésus et la Samaritaine.
Musée de Gand.

thème, dépourvue d'émotion autant que de noblesse, tout juste celle d'une scène de genre.

Au total, nous avons là une très bonne chose. Que telle ait été l'opinion contemporaine, c'est ce que suggère le fait que notre toile figure, et en belle place, au mur d'un *Cabinet de peintures*, ouvrage de Hans Jordaens le jeune (†1653), exposé sous le n° 964 par les musées impériaux de Vienne.

L'attribution du catalogue de Lille n'est que l'enregistrement docile de celle dont la pièce était pourvue lors de son entrée au musée. Sans doute ses auteurs responsables ont-ils été déterminés par les analogies de

notre tableau avec celui qui, dans une chapelle de l'église Saint-Jacques d'Anvers, expose la légende du *Poisson au statère*, et qu'une tradition assigne à Adam van Noort. En effet, la communauté d'origine est révélée par une identité de tournure et de style, par la ressemblance des traits essentiels des deux Christs, par la présence, à Anvers, sur le vêtement de Jésus, du gris de lin, et sur celui de saint Pierre, du jaune de Naples dont, à Lille, sont colorés respectivement les costumes de l'apôtre et de Marie.

Plus frappante encore est la parenté de notre peinture avec un *Entre-*

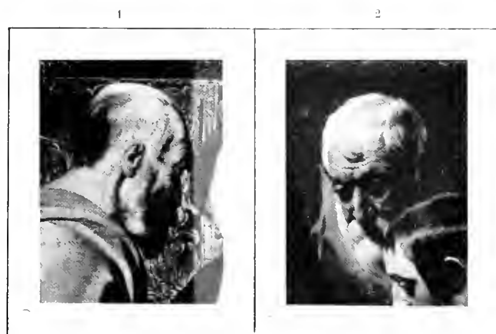


FIG. 3. — TÊTES TIRÉES DE TABLEAUX DE JORDAENS.
1, Lille (Jésus chez Marthe et Marie). — 2, Stockholm (Adoration des Bergers).

tien de Jésus et de la Samaritaine, que le musée de Gand catalogue aux anonymes et dont, grâce à l'obligeance extrême de son conservateur, M. Maeterlinck, nous pouvons offrir une reproduction (fig. 2). Outre une similitude absolue de facture, une conduite toute pareille du modelé au moyen d'ombres de même nuance, l'intervention dans d'égales proportions du rouge et du jaune si caractéristiques de la gamme lilloise, le tableau gantois offre mainte particularité révélatrice : telle la réédition par son Christ de la façon, propre au nôtre, d'avancer la tête et d'ouvrir la bouche et aussi du geste de la main de notre jeune assistant ; telle, surtout, l'exacte répétition par la Samaritaine de l'expression générale, du port de tête, du regard et, dans une bonne mesure, des traits de notre Marie.

De ces trois peintures sœurs, celle de Lille est certainement l'aînée.

Quant à la paternité de van Noort, elle n'est qu'une hypothèse et, qui pis est, d'ordre purement spéculatif, la conclusion d'un petit syllogisme dont sans peine on reconstitue la progression. Comme Jordaens, d'une part, n'eut pas d'autre maître que van Noort et, de l'autre, posséda sur lui l'avantage du génie, il est à présumer que sa manière nous offre l'épanouissement de celle de son patron. Or, les tableaux d'Anvers et de Lille nous découvrent, mais seulement à un degré élémentaire et comme en puissance, quelques-uns des caractères les plus distinctifs de l'art de Jordaens. Donc ils sont bien de van Noort.



FIG. 4. — TÊTES TIRÉES DE TABLEAUX DE JORDAENS.

1. Prado (Portrait de famille). — 2. Glasgow (la Marchande de fruits). — 3. Lille (Jésus chez Marthe et Marie). 4. Anvers (le Concert).

L'analyse de la peinture de Lille nous paraît fournir des raisons plus positives de les revendiquer pour Jordaens lui-même.

Et d'abord, la promesse qu'ils nous font du style authentique de ce dernier est trop formelle pour qu'on ne la considère pas comme émanant du maître en personne. A Lille, la conviction naît de la possibilité de confronter à son aise le *Jésus chez Marthe et Marie* avec une *Madeleine entre le Vice et la Vertu*, son pendant sur la même cimaise, qui est un Jordaens magnifique et certain, de 1618 ou de 1619[1].

Si catégorique soit-il, le témoignage du style ne suffirait peut-être pas à légitimer notre attribution. Mais celle-ci reçoit du tableau de Lille la confirmation décisive de preuves matérielles.

1. Cf. sur ce point la notice du tableau dans notre ouvrage sous presse : *la Peinture au musée de Lille*.

Une première est fournie par une comparaison avec un Jordaens du musée de Glasgow, *la Marchande de fruits* (n° 508), dont, grâce à l'aimable intervention de M. James Paton, directeur de la galerie, nous pouvons offrir une image à nos lecteurs (fig. 1). Supérieure à la nôtre sous le rapport de la couleur et de l'exécution, comme il convient à une production moins juvénile, cette peinture ne lui en est pas moins étroitement apparentée par la réédition du motif d'une figure encadrée par l'embrasure d'une porte, campée de même façon, avec le même port de tête et, malgré les différences consécutives à la recherche d'un effet de clair-obscur très contrasté, avec une physionomie singulièrement ressemblante. Cette dernière particularité nous frappera encore plus, si nous rapprochons la Marthe de Lille de la jeune femme du *Concert* (1638) d'Anvers et de la dame assise dans le magnifique portrait de famille (n° 1410) du Prado (fig. 4). En dépit de la diversité des âges et des rôles, toutes ces têtes nous offrent les mêmes traits essentiels : même coupe de visage, même bombement du front, même dessin du nez et du menton, même boursouflure de la paupière inférieure, même couleur de l'iris et des cheveux, ceux-ci d'ailleurs plantés de même, surtout même expression générale, résultant de l'identité de la bouche et de l'œil, ce dernier si caractérisé par son regard oblique, vif et souriant. Or, à Anvers comme au Prado, nous nous trouvons en face de Catherine van Noort, dame Jordaens.

L'occasion d'une expérience également significative nous est fournie par deux autres personnages de notre tableau, l'apôtre et le jeune assistant. Nous retrouvons le premier, quelque peu vieilli, tenant le rôle de saint Joseph, dans *l'Adoration des bergers* du musée de Stockholm, que Jordaens a signée et datée 1618 (fig. 3) ; quant au second, l'idée d'une image de peintre exécutée d'après le miroir, que nous avait suggérée sa pose de face, étrangère à l'action, s'est trouvée confirmée par une minutieuse confrontation de ses traits avec ceux de Jordaens, représenté par lui-même dans le tableau précité du Prado (fig. 5). Si l'on veut bien tenir compte des variantes qui, nécessairement, doivent distinguer le visage achevé et barbu d'un homme fait, de la face encore incertaine et imberbe de sa jeunesse, on ne méconnaîtra pas une parenté singulière : de part et d'autre, c'est le même ovale très effilé, le même nez, les mêmes cheveux rebelles, teintés de la même nuance, les mêmes yeux.

Enfin, au point de vue chronologique, les conclusions tirées de ces comparaisons concordent. Le modèle de notre apôtre marquant sur le tableau de Stockholm (1618) quatre ou cinq ans de plus que sur celui de Lille (que la reproduction vieillit trop), nous nous trouvons, à Lille, reportés vers 1613-1614, époque où Jordaens avait de vingt à vingt et un ans. Or, c'est bien cet âge qu'annonce notre jeune assistant, tandis que le visage de Marthe accuse bien les vingt-quatre ou vingt-cinq ans qu'elle comptait alors. Aussi bien la qualité de sa peinture de 1618 autorise-t-elle à



Fig. 5. — Têtes tirées des tableaux de Jordaens.
1. Lille (Jésus chez Marthe et Marie). — 2. Prado (Portrait de famille).

concevoir que le style de Jordaens était, vers 1616-1617, celui des tableaux d'Anvers et de Gand, et, vers 1614-1615, celui de la pièce de Lille.

« LE COURONNEMENT D'EPINES », PAR LE PSEUDO-GRUNEWALD

Cette peinture, exécutée sur un panneau de chêne, mesurant 0^m84 de haut et 0^m59 de large, est une œuvre inégale, en laquelle d'incontestables mérites voisinent avec des faiblesses et des négligences.

La composition, qui est touffue, ne dénote pas un grand effort d'imagination et trahit quelque inexpérience. La mise en scène de l'acte principal se borne à la réédition d'un arrangement familier à l'ancienne école allemande. Quant à son arabesque décorative, elle apparait bien élémentaire,

la distribution des têtes se ramenant à deux alignements rigides, de direction à peine différente. L'expression, elle-même, est assez faible : sauf celui qui, à gauche, offre le roseau, et son émule placé exactement derrière le Christ, les tortionnaires ne sont qu'imparfaitement à leur affaire, en ce sens que le geste de leur tête s'accorde mal avec celui de leur corps. Peut-être cette sorte de désaccord est-elle en relation avec le fait, vérifié plus loin, que ces personnages sont des portraits ; la préoccupation de la ressemblance a sans doute gêné le peintre en accaparant son attention et en asservissant son effort.

L'hypothèse est d'autant plus vraisemblable que, par ailleurs, s'affirme la faculté de concevoir et d'exprimer avec clarté et énergie des sentiments, même extrêmes ou complexes. Certes, il arrive à notre artiste de forcer la note, et ses figures du premier plan sont des caricatures. Mais il sait aussi s'en tenir au caractère et le manifester avec autant de justesse que de puissance par la réalité d'une physionomie et d'un geste. Témoin, sur la figure du Christ, l'exactitude impressionnante des marques multipliées de la souffrance physique, comme l'affaissement du torse, le rictus de la bouche, le ruissellement des larmes et du sang, en contraste avec la vraisemblance des signes révélateurs du détachement et de la sérénité, l'abandon du corps et la fixité rêveuse du regard.

Aussi bien, dans son ensemble, l'œuvre ressortit-elle à l'art réaliste. Le dessin est franc, le modelé ferme et précis ; les costumes et les accessoires sont soignés, et les figures du fond ont obtenu, proportionnellement, autant d'attention que celles placées sur le devant.

La palette est éclatante, presque accaparée par le rouge et livrée au jaune pour le meilleur de la partie restante.

La prépotence du rouge tient à la fois à l'importance de la surface qu'il usurpe et à l'énergie des nuances qu'il y installe. Partout, il saute aux yeux, le plus souvent sous l'espèce d'un écarlate plein et chaud. C'est à celui-ci qu'appartient en particulier la plus grande tache du tableau, constituée par le manteau du Christ. La composition en tire avantage, car ainsi se trouve immédiatement imposé à l'œil le personnage essentiel. Il en est de même dans les deux scènes secondaires, où le juge signale l'importance de son rôle par la présence de la même teinte, mais plus veloutée et plus brillante. Du reste, il n'est pas de motif qui ne soit teinté

en quelque endroit d'un rouge plus ou moins étalé et plus ou moins vif, emprunté à une gamme qui s'échelonne depuis le brun palissandre clair



Fig. 6. — La Famille du Christ. Phot. Neeb

Galerie du château d'Aschaffenburg.

jusqu'au rose lilacé. Ajoutons que l'ombre des chairs est faite d'un gris qui tire sur le bistre et l'atteint dans les grands retraits, et que tout ce rouge est encore renforcé par le voisinage de verts graves.

Puissant par l'étendue de son domaine et par l'exaltation que lui vaut la juxtaposition de bleu franc ou de gris bleuté, le jaune affiche la lourde richesse d'ocres purs ou rompus de rouge ou de brun, et l'aigre vivacité d'un citron vif. La crudité de ce dernier, brutalement contrasté par sa complémentaire, sert à mettre en vedette le premier bourreau, qui, nous allons le voir, est le personnage principal. Son évidence est encore accrue par la part qu'il fait au blanc dont, en général, le rôle est considérable.



Fig. 7.
Jean le Constant, Électeur de Saxe.
Gravure sur bois du XVIe siècle.

Solide, brillante, lustrée, la matière est travaillée d'un pinceau ferme, parfois un peu pesant.

L'examen de notre tableau nous a révélé une composition à clef. C'est un véritable pamphlet catholique dirigé contre la Réforme allemande et dont voici la thèse : ceux qui ont visé l'Église romaine ont atteint le Christ lui-même et, en assaillant l'une, ils ont renouvelé la Passion de l'autre ; la responsabilité de ce second martyre incombe aux détenteurs du pouvoir dans l'Allemagne du XVIe siècle, au même titre que celle du premier aux gouvernants de la Judée en l'an 33. Il suffit d'un court séjour dans la *Maison de Luther*, à Wittenberg, pour être fixé sur l'identité des personnages de notre composition : ce sont les premiers rôles du drame religieux de ce temps, et la collection en est si bien choisie, que l'histoire ne la composerait pas autrement.

Dans le premier personnage, à gauche, on aura vite fait de reconnaître *Luther*. Si chargé qu'il soit par une caricature hostile, le masque garde l'essentiel des traits du réformateur et l'action comme la tenue s'accordent parfaitement avec le sens de sa conduite jugée au point de vue catholique.

L'isolement, en première ligne, de l'homme armé de pied en cap



met logiquement en vedette le plus énergique allié de Luther, *Ulrich von Hutten*. Son équipement évoque le souvenir des hauts faits de ce chevalier-brigand et sa mimique celui de ses libelles forcenés contre l'Église.

Le brutal dont on n'aperçoit que la tête et le bras répond au portrait que la gravure nous a conservé de *Franz von Sickingen* et au signalement moral que l'histoire nous fournit de ce terrible aventurier, effroi des catholiques, « très cher seigneur et maître » de Luther.

Rien qu'à la précaution qu'il a prise de monter sur le siège du Christ pour pouvoir peser plus fort, nous devinons dans le tortionnaire de droite un des pires adversaires de l'Église. Or, précisément, sa figure nous offre l'image fidèle de *Jean le Constant* (1467-1532), électeur de Saxe à partir de 1525, qui se donna tout entier à la propagation de la Réforme dans ses états et à sa défense en Allemagne (fig. 7).

Les traits du jeune homme qui tire la langue sont ceux du landgrave *Philippe de Hesse*, et son geste signifie les excès qui le distinguèrent autant que son zèle luthérien.

Enfin, notre artiste n'a eu garde d'omettre le second de Luther, *Melanchthon* ; il lui a emprunté son visage étroit et sa barbiche en pointe pour un féroce flagellant du fond.

Reste à identifier Caïphe et Pilate, que représentent respectivement l'homme au turban et l'homme en armure. Or l'histoire nous invite à considérer le premier comme une personnification de la *Diète* et le second comme l'effigie de *Charles-Quint*. Diète et empereur se trouvèrent saisis du procès de la Réforme et de l'Église et, aux yeux des catholiques, l'une et l'autre purent mériter le reproche de partialité ou de lâcheté adressé par les chrétiens aux juges de Jésus. En effet, la Diète de Worms et les suivantes résistèrent au pape et ménagèrent les luthériens, tandis que Charles-Quint, absorbé par sa politique européenne et retenu par le souci de ne pas s'aliéner une partie de l'Allemagne, se montrait indécis. Ajoutons que le profil de notre personnage casqué est bien proche de celui de l'empereur dont, notamment, il reproduit le prognathisme héréditaire.

L'inspiration satirique de notre composition se retrouve dans plusieurs peintures de la Renaissance allemande. Pour nous borner à un exemple, nous citerons un *Calvaire* de l'école de Cranach, conservé dans le narthex de la cathédrale de Merseburg : les rôles des exécuteurs y sont tenus

par les principaux artisans de la Réforme, et celui de Madeleine par la femme de Luther.

Notre tableau, que le catalogue du musée de Lille assigne à Wohl-



Fig. 8. — Le Christ adoré par le cardinal de Brandebourg.
Musée d'Augsbourg.

gemuth, est en réalité une œuvre très caractérisée de l'anonyme connu depuis 1875 sous l'appellation de *Pseudo-Grunewald*[1]. Ses inégalités, la

1. Sur cette question du Pseudo-Grunewald, consulter le troisième chapitre du livre remarquable d'Eduard Flechsig, *Chranachstudien*, Leipzig, 1900.

crudité de son coloris, la nuance de son rouge, la teinte gris bleuté des ombres de ses linges, le drapé de ses étoffes, le dessin de son nimbe, enfin



Phot. Neeb.

Fig. 9. — Le Christ pleuré par la Vierge et saint Jean.
Mayence. Galerie épiscopale.

l'exagération du sillon de la lèvre supérieure de ses visages, l'apparentent aux œuvres reconnues de cet artiste. Des liens particulièrement étroits

l'unissent à trois peintures que nous reproduisons : un *Christ en croix, adoré par le cardinal Albrecht von Brandenburg*, n° 163 du musée d'Augsbourg ; un *Christ pleuré par la Vierge et saint Jean*, dans la collection épiscopale à Mayence ; une *Famille de Jésus*, n° 22 de la galerie d'Aschaffenburg (fig. 6, 8, 9). Dans les deux premiers, nous reconnaissons notre Christ, et, dans le dernier, l'enfant debout au premier plan réédite une particularité frappante de notre panneau, la position singulière du petit doigt de la main de Caïphe.

L'exécution de notre pièce nous paraît contemporaine de la fin de la dernière décade du XVI[e] siècle, postérieure de peu à l'année 1525, qui fut la première du règne de Jean le Constant et de l'action protestante de Philippe de Hesse.

Deux solutions ont été proposées au problème du Pseudo-Grunewald. MM. Janitschek et Niedermeyer confondent celui-ci avec un *Maître Simon, peintre*, habitant à Aschaffenburg, mentionné de 1531 à 1546 dans les comptes d'Albrecht von Brandenburg, cardinal-archevêque de Mayence. Selon M. Flechsig, il ne serait autre que Hans Cranach, fils aîné de Lucas, mort à Bologne en 1537. Les arguments de cette dernière thèse sont très spécieux et souvent pressants. Mais les tendances si catholiques de notre composition nous semblent difficiles à concilier avec l'orthodoxie luthérienne des Cranach, leur intimité avec le réformateur et leurs rapports avec les princes saxons. Aucune objection de cette sorte ne peut être opposée au choix de Maître Simon, mais aucune raison non plus ne légitime une attribution catégorique.

La seule certitude est que l'auteur de notre tableau était un élève de Lucas Cranach, assez docile pour lui avoir emprunté les grands traits du type de son Christ, assez personnel pour avoir un style et surtout un coloris propres.

FRANÇOIS BENOIT

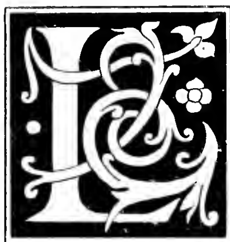


LES ACCROISSEMENTS

DU DÉPARTEMENT DE LA SCULPTURE

DU MOYEN AGE, DE LA RENAISSANCE ET DES TEMPS MODERNES

AU MUSÉE DU LOUVRE



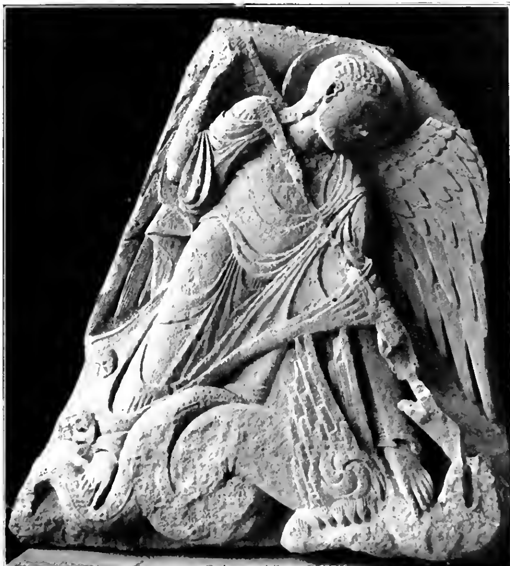
E département de la sculpture du moyen âge, de la Renaissance et des temps modernes au musée du Louvre, vient de publier un *Supplément* à son *Catalogue sommaire* paru il y a dix ans. Ce catalogue sommaire, qui remplaçait définitivement en 1897 le travail de Barbet de Jouy, édité en 1855 et complété en 1873, était l'enregistrement de l'effort considérable réalisé par Courajod au cours de toute sa carrière : c'était la consécration de l'entrée de la sculpture du moyen âge dans nos collections nationales; c'était, en même temps, la constatation du développement raisonné des séries de la Renaissance italienne, accrues par d'heureuses acquisitions ainsi que par les legs des amateurs de la génération héroïque des Piot, des Timbal, des Davillier, des His de la Salle : c'était encore l'énumération des monuments du XVIe et du XVIIe siècle, laborieusement reconstitués par un travail critique acharné et reconquis par des réclamations persévérantes sur la dispersion et l'oubli; c'était enfin, pour l'époque moderne, la constitution d'une belle réunion d'œuvres

de Rude et de Barye, indiquant de façon décisive l'évolution de l'art français vers la vie et le mouvement, après la terrible anémie de la génération impériale par où s'achevait jadis l'histoire de la sculpture moderne au Louvre. Ce petit livret, longuement préparé par Courajod, mûrement réfléchi, manié et remanié avec une espèce de fièvre inquiète, interrompu brutalement par la mort prématurée du grand travailleur, pieusement complété et mis au point par son successeur, M. André Michel, avec l'aide de M. Paul Leprieur, alors conservateur adjoint de la sculpture moderne, donnait, sous sa forme modeste et ramassée, le résumé de l'œuvre de Courajod au Louvre, et comme le tableau succinct de ce dont il avait esquissé une partie dans un chapitre de son *Alexandre Lenoir* intitulé : *le Futur musée de la sculpture du moyen âge*.

Ce catalogue sommaire contenait 847 numéros : le supplément qui vient de voir le jour en ajoute un peu plus de deux cents. C'est dire d'abord, par ce simple chiffre, dans quelle notable proportion se sont accrues les collections pendant cette période de dix ans. Quelques morceaux, dans ce nombre, il est juste de le dire, appartenaient déjà au musée avant 1897, mais n'avaient pu encore être exposés, par exemple une assez importante collection d'esquisses et de maquettes de différentes époques en partie réunies déjà par Courajod, mais qui n'ont pris place que par les soins de M. André Michel dans une grande vitrine des salles de la Renaissance. Mais la plupart sont de nouveaux venus, fruits d'acquisitions répétées pour lesquelles le Conseil des musées a fréquemment consenti d'assez lourds sacrifices, et de dons multipliés parmi lesquels ceux de la Société des Amis du Louvre ont été sans contredit les plus importants et les plus opportuns. Quelques pièces, très significatives enfin, ont pu, suivant la tradition inaugurée par le marquis de Laborde et par Courajod, être ramenées d'autres dépôts publics où leur sens historique et artistique apparaissait moins clairement : tels le *Charles V* et la *Jeanne de Bourbon* des Célestins de Paris qui figuraient jusqu'en 1904 à Saint-Denis.

Quant à la disposition des collections dans les bâtiments du vieux Louvre, l'installation générale des salles du rez-de-chaussée dans l'angle sud-est et dans l'angle nord-ouest de la cour du Louvre a été respectée jusqu'ici. On y a ajouté simplement, du côté du quai, une vaste salle éclairée au nord, que M. Michel a consacrée dès le début de cette période

1897-1907), à l'installation provisoire des nouvelles acquisitions. C'était là une innovation très nécessaire qui, en même temps qu'elle permettait au visiteur assidu de se rendre compte dès l'abord des nouveautés, évitait les bouleversements trop fréquents des séries chronologiques et les mouvements répétés de pièces peu mobiles de leur nature. Un assez grand nombre d'objets ont passé quelque temps dans cette salle après leur entrée au musée et ont depuis trouvé place dans leurs séries respectives. Plusieurs, et des plus anciens comme entrée, y attendent encore de nouveaux classements d'ensemble : ainsi les statues de Chantelle, acquises en 1896. Cette salle, d'ailleurs, comme les voisines, se trouve comble aujourd'hui et va nécessiter l'ouverture de nouveaux locaux, qui ne tardera guère, nous l'espérons. En attendant, on peut se rendre compte encore de ce côté de l'état qui a duré pendant la période décennale qui nous intéresse.



École française du XIIe siècle.
Saint Michel terrassant le dragon.
Bas-relief provenant de la cathédrale de Nevers.

De l'autre côté de la cour, aux Modernes, la masse et la qualité des œuvres déjà réunies des XVIIe et XVIIIe siècles n'a permis que quelques introductions dans des salles déjà très remplies, certaines peut-être même à l'excès, comme la salle Coyzevox. Grâce à quelques suppressions d'œuvres

académiques du Premier Empire, on a pu cependant, en 1900, donner un peu d'air au XVIIIe siècle et faire passer notamment dans la salle Chaudet un certain nombre de morceaux de Pajou et de Julien qui montrent la préparation très nette du classicisme révolutionnaire et impérial dans l'époque Louis XVI. Un peu plus loin, à la salle Rude, organisée et éclaircie, est venue faire suite la salle Carpeaux, l'une des plus harmonieuses et des plus heureusement disposées du musée. Au bout de celle-ci, une porte entrebaillée sur l'avenir s'ouvrira prochainement et mènera à une salle qui portera sans doute le nom de Chapu, et dont nous aurons peut-être à reparler d'ici peu. Rappelons que le local qui servira à ce prolongement de l'école moderne avait déjà abrité, pendant la reconstruction du Théâtre-Français, le merveilleux ensemble des bustes des foyers, au milieu desquels trônait le *Voltaire* de Houdon.

Nous n'avons pas l'intention d'énumérer ici pièce à pièce les deux cents sculptures qui figurent au catalogue que nous visions tout à l'heure, ni d'en étudier non plus historiquement ou archéologiquement quelques-unes : certaines l'ont déjà été ici même, d'autres pourront l'être encore. Nous voudrions seulement indiquer dans quel sens les collections ont cherché à se compléter, quelles suites ont déjà pu être réalisées ou amorcées, quelles lacunes subsistent encore et peuvent espérer se combler un jour.

C'est naturellement l'histoire de la sculpture française depuis ses origines qui doit préoccuper avant tout, dans la création de telles collections. Le marquis de Laborde en avait le sentiment très net et si, pendant tout le Second Empire, son œuvre fut interrompue, au point que le terme même de « moyen âge » était comme banni de la langue du musée qui commençait avec la « Renaissance », nous avons déjà dit, et l'on sait de reste, avec quelle ardeur Courajod reprit la tâche. Ses successeurs ont été servis et gênés à la fois par le succès même des idées qui lui étaient chères. L'opinion publique, qu'il invoquait si souvent, a fait son œuvre : aux dédains ont succédé les engouements, et si quelques personnes sont encore fermées à l'art du moyen âge, il n'en est que trop, par contre, qui se sont senties saisies à son égard d'un amour passionné et peu réfléchi : les convoitises se sont éveillées, et des morceaux que l'on aurait pu et dû recueillir normalement et tranquillement pour abriter leur vieillesse dans des musées,

d'autres, qui auraient dû rester légitimement à leur place, se sont vus devenir l'objet d'enchères et de surenchères.



École française du XIIe siècle.
Chapiteau d'une colonne provenant de l'abbaye de Coulombs (Eure-et-Loir).

Les circonstances, d'autre part, ont favorisé la dispersion des œuvres de l'art religieux d'autrefois. Un musée d'État ne pouvait agir dans cer-

taines occasions qu'avec la plus extrême réserve et ne devait en aucune façon donner l'exemple du pillage de nos richesses locales, encore moins du dépeçage de nos monuments dans la parure desquels il convient de chercher avant tout l'histoire de notre grande plastique médiévale.

Toutefois, parmi les morceaux mobilisés jadis par les destructions et les désaffectations révolutionnaires ou par les transformations modernes, l'occasion s'est présentée encore souvent de recueillir bien des morceaux significatifs : tel un *Saint Michel terrassant le dragon*, du XIIe siècle, qui provient de la cathédrale de Nevers ; telles ces magnifiques colonnes historiées, qui ornaient jadis l'abbaye de Coulombs (Eure-et-Loir), et que les Amis du Louvre ont si heureusement offertes au Musée. Ce sont là des jalons essentiels pour l'histoire de la plastique et de la décoration à l'époque romane. La grande époque gothique, celle des cathédrales, est au moins aussi malaisée à représenter dans les musées. Aussi la *Sainte Geneviève* qui ornait jadis le trumeau de l'église parisienne de ce nom a-t-elle été la fort bien venue au Louvre, lorsqu'elle a été remise par l'administration du lycée Henri IV, où elle figurait obscurément jusqu'en 1896 dans la sacristie de la chapelle. Combien rare aussi est le morceau exquis qui a été cédé par une société archéologique de province et qui représente l'*Évangéliste saint Matthieu* assis dans un fauteuil et écrivant sous la dictée de l'ange ! On n'a pas de certitude absolue sur sa provenance exacte ; on ne voit pas qu'il manque à aucun ensemble subsistant de la cathédrale de Chartres. On a supposé, avec quelque vraisemblance, qu'il faisait partie du jubé démoli au XVIIIe siècle : mais peut-être appartenait-il à quelque autre édifice détruit où avaient travaillé les imagiers de la cathédrale. Il est de la même famille, en tous cas, que les plus charmantes figures des hauts-reliefs du porche méridional, et c'est un des morceaux les plus parfaits qui puissent jamais donner l'idée dans un musée de l'art exquis, attentif, spirituel et simple des illustrateurs qui taillèrent dans la pierre les calendriers des porches de nos cathédrales.

L'art du XIVe siècle devient moins difficile à faire figurer dans des collections. Plus de morceaux isolés se créèrent à cette époque pour la décoration des autels, des chapelles, des oratoires ; l'art funéraire, d'autre part, prit plus de développement et une extension plus grande. Depuis la fin du XIIIe siècle, d'innombrables images de la Vierge-Mère, en pierre, en

marbre, en bois, se créent, se répètent, se copient l'une l'autre. La curiosité de notre temps, qui s'est jetée avec passion sur ces témoignages de la piété



École française du XIII[e] siècle. — Saint Matthieu.

familière de nos pères, suffit à peine à en épuiser les spécimens disponibles. Combien n'en a-t-on pas jeté pourtant sur le marché, dans ces derniers temps, de ces Vierges hanchées, au sourire subtil, aux grâces légèrement

apprêtées ! Les amateurs, non plus que les marchands qui les fournissaient, n'ont pas toujours discerné, du reste, entre les morceaux de série, les pièces de fabrique et les œuvres rares et uniques : l'étrangeté, parfois, a frappé plus que la beauté. Nos collections possèdent plusieurs de ces spécimens moyens, qui étaient comme la monnaie courante de l'art religieux de ce temps. Mais plusieurs morceaux aussi ont pu y entrer, qui sont d'un mérite tout à fait exceptionnel. Une grande Vierge debout sur l'aspic et le basilic, qui provient des environs de Sens, l'est au moins par ses dimensions ; la Vierge assise, en bois, de la collection Bossy, est d'une beauté très pure dans le type, d'une largeur d'effet qui lui conserve quelque parenté avec le XIIIe siècle. Mais l'entrée surtout de la Vierge en pierre peinte, au manteau orné de cabochons de verre de couleur, fut une rare fortune pour le musée. De l'avis de tous les connaisseurs, aucune ne l'emporte sur elle en grâce discrète et tendre, en charme harmonieux et vivant, et la fraîcheur des tons retrouvés sous le badigeon qui la recouvrait ajoute encore à sa valeur.

Un tel chef-d'œuvre semblait dispenser le musée de toute nouvelle acquisition dans la même série, et cependant, lorsqu'on verra à côté d'elle une autre statuette qui s'est rencontrée et a été saisie ces derniers temps pendant l'impression du catalogue, où elle n'a pu figurer, on se rendra compte de la variété possible d'expression de nos imagiers du XIVe siècle, brodant sur ce thème éternel de la Mère et de l'Enfant, ainsi que de l'attrait renouvelé et individuel de ces créations contemporaines et de même race. Celle-ci, qui est en bois et provient, paraît-il, d'Abbeville, est d'un charme beaucoup plus agressif et provocant. C'est comme dans la célèbre *Vierge dorée* d'Amiens, d'où elle dérive certainement, la grâce mondaine qui s'accuse, le sourire qui s'accentue, l'allure du groupe qui devient plus mouvementée, en même temps que les draperies se creusent et se compliquent. Le morceau est, du reste, d'une maitrise savoureuse, d'une exécution pleine de décision, de fermeté et d'accent.

Parmi les créations gracieuses du XIVe siècle que les amateurs apprécient à juste titre et qui constituent parfois, à côté des ivoires et des orfèvreries, de si jolis bibelots pour leurs cabinets, citons encore cette délicieuse *Vierge de l'Annonciation*, que M. Doistau a déposée au Louvre avec mainte autre pièce de ses collections : citons aussi ce joli morceau de



ÉCOLE FRANÇAISE DU DÉBUT DU XIVe SIÈCLE. — LA VIERGE ET L'ENFANT.

Pierre peinte. — Musée du Louvre.

marbre représentant un *Ange portant deux burettes*, et que tout cabinet d'amateur pourrait envier au musée. Nous le devons à une opération que l'on peut qualifier d'admirable et qui a été menée à bien l'an passé par la Société des Amis du Louvre.

Il s'agit du sauvetage de tout un lot de sculptures provenant de l'abbaye de Maubuisson, près Pontoise, et conservées pendant le XIXe siècle chez les religieuses carmélites de Paris. Avec l'angelot que nous venons de



STATUES FUNÉRAIRES DE CHARLES LE BEL ET DE JEANNE D'ÉVREUX.
Provenant de l'abbaye de Maubuisson, près de Pontoise.

mentionner, ce lot comprenait deux figures en albâtre de la fin du XVe siècle, une *Sainte femme* et un *Chanoine en donateur*, fort intéressants tous les deux : plus deux fragments de la décoration d'un autel de la fin de la Renaissance, un *Dieu le Père* et un *Saint Jean*. Mais le morceau capital, qui, à lui seul, eût justifié hautement la mesure, nécessité la sauvegarde, c'était le groupe des deux figures funéraires de *Charles IV le Bel* et de *Jeanne d'Évreux* sa femme, que l'on savait, d'après des témoignages irréfutables, avoir été taillés par le tombier Jean de Liège pour la sépulture de leurs entrailles, érigée à Maubuisson. Le roi et la reine ont déjà

leurs effigies à Saint-Denis, mais ces deux-ci valaient certes d'être retenues pour notre musée national, en raison de leur valeur historique d'abord, et de ce bienheureux hasard aussi qui nous a conservé le nom de leur auteur, un des hommes les plus importants certainement de tout ce groupe franco-flamand si actif, qui travaillait à Paris sous Charles V.

C'est à quelque artiste de ce groupe, sans qu'on puisse malheureusement le nommer, qu'appartiennent aussi les deux magistrales figures dont nous avons déjà signalé le retour de Saint-Denis au Louvre, retour absolument légitime, puisque ces deux figures appartenaient jadis à la décoration d'une église de Paris, celle du couvent des Célestins et n'avaient que faire à Saint-Denis. Elles sont au Louvre d'une signification exceptionnelle, têtes de série de cette suite de portraits français, qui des lointains et robustes imagiers du XIV[e] siècle se prolonge jusqu'à un Carpeaux, en attendant ses successeurs.

L'art bourguignon avait fait son entrée au Louvre du vivant de Courajod, qui lui a rendu sa place dans l'ensemble de l'art du moyen âge. La conquête du tombeau de Philippe Pot, celle de la Vierge de la rue Porte-aux-Lions furent de sa part des coups de maître. Sa famille a donné au Louvre, après sa mort, une honnête Vierge, un peu épaisse, provenant de Plombières-les-Dijon, qu'il avait recueillie lui-même au temps de ses campagnes en Bourgogne. Depuis, l'occasion ne s'est guère présentée pour le Louvre de s'enrichir de morceaux importants de cet art vigoureux. Notons cependant l'acquisition de cette pleurante en costume d'abbesse, qui avait été jadis ramassée dans le Jura par M. Gauthier, l'archiviste bisontin, et qui, d'après ses propres recherches et celles de M. l'abbé Brune, peut être considérée comme ayant fait partie d'un tombeau de l'abbaye de Mont-Sainte-Marie, auquel aurait travaillé Jean de la Huerta. Notons aussi l'entrée d'une grande Vierge assez tardive, mais dans laquelle se marquent encore au plus haut point les caractères de l'école: elle vient du reste du plein pays bourguignon, de Montigny-sur-Vingeanne (Côte-d'Or).

Nous ne savons pas malheureusement d'où vient le précieux *Saint Étienne*, en bois peint et doré, de la donation Bossy, qui avait fait partie de la collection Gavet. On lui a trouvé, non sans raison, une parenté assez marquée avec les œuvres bourguignonnes. C'est, en tout cas, un

morceau d'une rare énergie et dans ses petites dimensions, d'une allure et d'une fierté vraiment monumentales.

L'art de la Loire était déjà représenté dans les anciennes collections par des spécimens hors ligne, tels que la *Vierge d'Olivet* et la *Vierge d'Ecouen*. Trois Anges en bois, portant les instruments de la Passion, qui proviennent des environs de Tours, un robuste saint Jean, également tourangeau, nous l'ont révélé sous un autre aspect, moins gracieux, mais plus solide et plus gothique. Les trois magnifiques statues de Chantelle, *Saint Pierre*, *Sainte Anne* et *Sainte Suzanne*, que M. André Michel a eu le bonheur de faire entrer au Louvre très peu de temps après qu'il eût succédé à Courajod, ne sont guère moins significatives. Exécutées pour Anne de Beaujeu et Pierre de Bourbon son mari, elles rappellent les admirables figures des patrons des mêmes personnages, peintes au fameux *Triptyque de Moulins*, et leur place dans l'histoire de l'art français n'est guère moins éminente. On y sent la permanence du grand style monumental hérité des imagiers gothiques, le réalisme puissant des Bourguignons, tempéré par la grâce nouvelle qui fleurit dans les régions moyennes de la France et s'épanouira encore, malgré les progrès de l'italianisme.



TÊTE DE LA STATUE DE CHARLES V.
Provenant de l'église des Célestins de Paris.

en mainte école vivace et féconde, comme celle de Champagne.

De cette dernière, plusieurs morceaux curieux sont entrés au Louvre, comme ce *Père Éternel* venant de Chaumont ou la belle tête de Christ de la collection Gréau. Mais une Vierge surtout y brille aujourd'hui à l'égal des morceaux les plus délicats de l'art médiéval. C'est cette grande figure exquise et tendre, qui s'agrémente, comme sa gracieuse sœur du XIVe siècle, citée tout à l'heure, d'une polychromie délicate et sincère.

On voit, par les quelques œuvres que nous venons de citer, que la quantité, dans ces enrichissements du musée de la sculpture du moyen âge, n'exclut pas la qualité. Un assez petit nombre de pièces de série constituent un fond intéressant, pour représenter certaines formes d'art ou certaines époques dont les chefs-d'œuvre sont ailleurs, et le plus souvent en place. A côté, un choix se forme graduellement de morceaux hors ligne, dignes de représenter comme elle le mérite cette sculpture du moyen âge, que les collections privées réduisent généralement à fournir quelques bibelots décoratifs, et que la plupart des collections publiques, dépôts de fragments ramassés diligemment, mais pêle-mêle, maintiennent dans le domaine du pur document archéologique. La collection du Louvre a l'intérêt et l'ambition, tout en n'excluant pas la préoccupation archéologique, d'être avant tout une collection d'art, digne d'entrer en parallèle avec celle que d'autres pays ont pu réaliser pour l'histoire de leur propre plastique, avec celle du Bargello par exemple. Elle n'est pas forcée, comme la plupart des collections provinciales, d'abriter et de sauver tous les débris d'une ville ou d'une région entassés confusément, sans discernement de nature et de valeur. Elle peut choisir et prendre son bien où elle le trouve. Elle n'a comme cadre d'action ni une école, ni une province : elle voudrait représenter les efforts simultanés de tous les centres d'art nationaux. Sans bénéficier de ressources illimitées, elle peut, grâce à la sympathie ambiante, entrer dans les luttes actuelles sans désavantages constants : elle s'appuie pour l'avenir sur des amis généreux, qui lui constituent des réserves abondantes : elle ne laissera pas à d'autres le soin de réaliser le véritable musée de la sculpture française du moyen âge.

PAUL VITRY

(A suivre.)



SOULTAN-HAN : VUE CAVALIÈRE DE LA COUR.

LES MONUMENTS SELDJOUKIDES

EN ASIE MINEURE[1]

Ces trois édifices — la mosquée d'Alaeddin, la médressé de Kara Taï et la Syrtchali-médressé, — représentent à Konia l'âge d'or de l'architecture seldjoukide. La mosquée de Sahib Ata, construite sans doute vers 1269 par un certain Kalouk (?) ibn Abdallah[2], ne nous offre aucun détail que nous ne connaissions déjà[3]. Le cadre de la porte s'est élargi au point que les panneaux latéraux, percés chacun de deux fenêtres, sont devenus comme deux corps de bâtiment qui accentuent le caractère monumental de la façade. Nous y retrouvons d'ailleurs la voûte à stalactites, les petites niches ouvertes sur les côtés de la grande, la mosaïque

1. Second et dernier article. Voir la *Revue*, t. XXIII, p. 9.

2. Telle est la lecture de Hallil bey. M. Huart lisait *Kalous* et M. Sarre, *Mamlouk* ou *Mallouk*.

3. Elle possède un très beau mirhab à stalactites, en mosaïque de faïence (Sarre, *Reise*, pl. XXVIII) ; dans le turbe voisin de Fachr eddin, se trouvent également de très belles mosaïques.

de brique au-dessus des fenêtres de l'étage et à la base des minarets[1] et les gros cabochons de Kara Taï, qui alternent ici avec des médaillons plats. La volute qui se relève au bas des chambranles des fenêtres inférieures, le grand méandre qui encadre celles du haut, les cercles qui emplissent les écoinçons au-dessus de la porte et de la grande voussure, ne sont que la répétition ou le développement de motifs que nous avons déjà analysés et dont nous avons reconnu l'origine. Ce qui est nouveau, c'est, d'une part, qu'ils sont traités avec une sorte d'excès, où l'on entrevoit comme une tendance au baroque; c'est, d'autre part, la place prise par l'écriture dans la décoration. Dans les monuments que nous avons vus jusqu'ici, elle était réduite, à l'extérieur, à quelques inscriptions dédicatoires; à l'intérieur du turbé de Kara Taï, elle formait déjà, à la base de la coupole, une grande frise de coufique fleuri, d'un bel effet décoratif; à Sahib Ata, elle se place non seulement au-dessus de la porte et des fenêtres, mais elle couvre, sur toute son étendue, la principale moulure du chambranle de la grande niche.

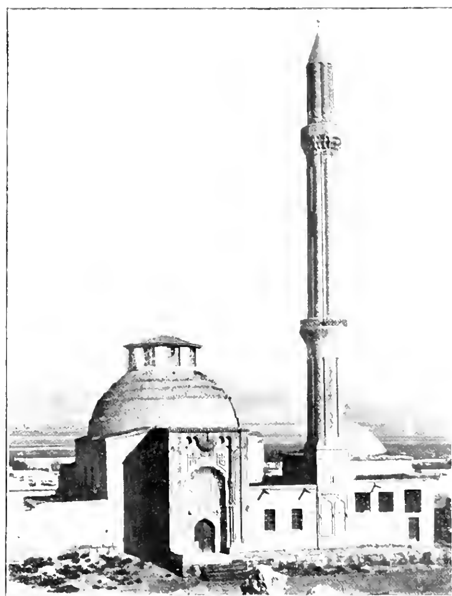


Fig. 1. — Konia. Mosquée Indjé minareh.

Ce double caractère — tendance au baroque et importance prise par l'ornement calligraphique — se manifeste plus clairement encore sur le portail de la *Mosquée au minaret mince*, Injdé minareh djami (fig. 1 et 2).

1. La mosquée avait deux minarets, dont l'un s'est écroulé.

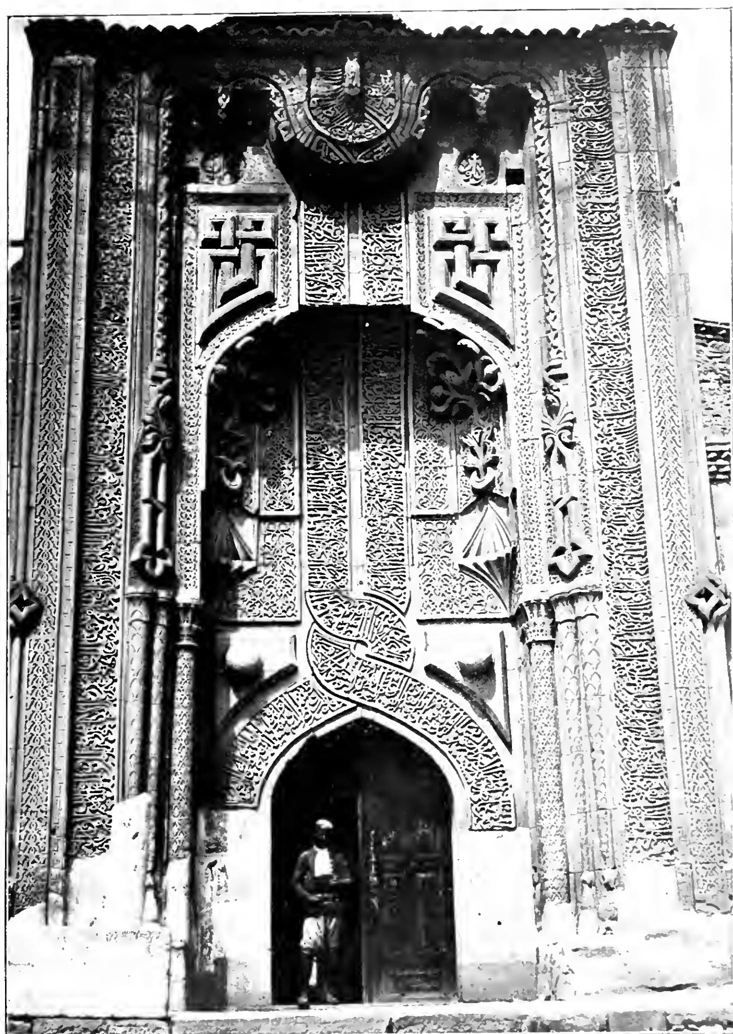


Fig. 2. — Konia : Portail de la mosquée Indji minareh

Le minaret, auquel elle doit son nom [1], était un long fuseau côtelé, recouvert d'une mosaïque de briques émaillées; deux balcons ajourés, portés sur un encorbellement de stalactites [2] et placés environ au premier et au troisième quart de sa hauteur, en rompaient heureusement la monotonie sans lui rien enlever de sa sveltesse. A côté de lui, la mosquée, « pareille à une fleur tombée près de sa tige », n'aurait pas attiré l'attention, sans l'extraordinaire façade qu'avait tendue devant elle la fantaisie de l'architecte, ce même Kalouk (?) ibn Abdallah qui avait construit Sahib Ata. Rattachée assez gauchement au corps du bâtiment, elle n'est là que pour servir de soutien à l'une des plus prodigieuses décorations qui soient sorties d'une imagination orientale. La photographie que nous reproduisons a le défaut de « pyramider » un peu, mais elle est prise sous un très bonne lumière, qui met en valeur toute la finesse de cette dentelle de pierre. Deux larges rubans, couverts d'une inscription coranique d'une belle écriture *sulus*, encadrent l'ogive de la porte à la manière d'une archivolte, s'entrelacent au-dessus de la clef, montent jusqu'au sommet du portail, se croisent encore sur le gros médaillon qui le décore, se continuaient sans doute sur la corniche qui est tombée, et redescendent jusqu'à terre le long du chambranle. L'effet en est d'une telle richesse, il est si savamment ménagé pour s'harmoniser avec les rinceaux fleuris qui s'étendent sur les autres parties de la façade, qu'il faut un effort de réflexion pour sentir ce qu'a de paradoxal et d'illogique ce rôle attribué à l'écriture. Aussi bien, tout ici est sacrifié à l'effet décoratif. La porte a été tenue très petite, comme pour laisser plus de surface au sculpteur; la voussure elle-même, sans profondeur, n'est qu'un artifice de construction; il n'y a plus un ornement qui réponde à une fonction architectonique: les colonnettes en forme de cierge renversé, placées en dehors de la niche, les singulières trompes à pans coupés et les grands fleurons de la voussure, les méandres des tympans, les palmettes et les nœuds qui se combinent avec les baguettes du chambranle, semblent autant d'ornements rapportés et appliqués sur le fond. La bizarre terminaison du panneau central devait, quand la façade était intacte, produire l'effet d'une tenture festonnée qui

1. Il s'est écroulé, il y a quelques années. Notre figure donne la vue antérieure à l'accident.

2. Les stalactites de l'étage inférieur ont été, à la suite d'un ancien tremblement de terre, cachées sous une gaine de maçonnerie.

pendait de la corniche. Il semble qu'ici l'architecte et le décorateur aient travaillé sans se soucier l'un de l'autre, et, par là, Indjé minareh est un bel exemple, et infiniment séduisant, de ce qu'on peut appeler le baroque seldjoukide.

Cette revue rapide a pu donner au lecteur une idée sommaire de



Fig. 3. — Soultan-han : Portail extérieur.

l'architecture religieuse des Seldjoukides. A deux jours de cheval de Konia, dans la direction est-nord-est, Soultan-han est peut-être la plus belle ruine de toute l'Asie mineure et le chef-d'œuvre de leur architecture civile. C'est un de ces grands caravansérails qui, placés aux étapes importantes des routes suivies par les caravanes et les armées, servaient à la fois d'hôtellerie, de marché et, en temps de guerre, de magasins d'approvisionnement. La politique économique et militaire de ces princes les

obligeait à s'assurer de communications faciles et sûres entre la mer Noire et la Méditerranée, entre le haut plateau anatolien et les frontières persane et syrienne, et c'est dans ces monuments, qui étaient pour eux, au premier chef, des monuments d'utilité publique, que se manifeste le mieux leur goût du luxe et de la magnificence. Soultan-han, construit par Kaï Kobad le Grand en 1229, fut restauré, après un incendie, par Kaï Khosrau, en 1276. Le plan en est très simple, et la vue cavalière que nous en donnons permet de s'en rendre compte aisément (voir la figure en tête de cet article). C'est un grand rectangle, flanqué de tours carrées ou octogonales; au milieu, du côté est, s'ouvre, dans un portail colossal (fig. 3), creusé d'une grande voussure à stalactites, l'entrée unique du han; à l'intérieur, une cour oblongue, au centre de laquelle se trouve une petite mosquée et que bordent, à gauche, des chambres d'habitation; à droite, un portique ouvert, partagé en une dizaine de « boxes » par des arcs transversaux; sur le mur du fond, une belle porte, aujourd'hui murée, donne accès dans une vaste galerie, partagée en cinq nefs par quatre files de huit colonnes, éclairée par une coupole portée sur un tambour octogonal, et qui servait vraisemblablement de dépôt pour les marchandises. Ce plan, si l'on fait abstraction de cette annexe, n'a rien de très caractéristique. Il est si directement déterminé par la destination de l'édifice, qu'on le retrouve à peu près identique dans toutes les régions du monde ancien et qu'il est aujourd'hui encore celui des grands hans modernes de l'Anatolie [1]. A Soultan-han, cependant, le système défensif semble copié sur celui des camps romains du *limes* syrien, qui, eux aussi, à la différence des camps romains d'Occident, présentent des tours en saillie sur le mur d'enceinte et ne possèdent qu'une seule entrée.

La décoration sculptée est restreinte aux grandes portes et à la mosquée. On en pourra juger par la reproduction que nous donnons du

1. M. Saladin (*Manuel*, t. I, p. 450) observe que la mosquée de la cour se retrouve telle quelle dans une petite chapelle — Khoda hané — placée au centre de la cour de la vieille mosquée de Chiraz. En Asie mineure, on la retrouve dans le grand han d'Ichakly (Sarre, *Reise*, pl. VIII) et dans un autre Soultan-han, situé entre Césarée et Siwas. Ce second Soultan han ne nous est connu que par une très insuffisante description qu'en a donnée un touriste français (Comte de Cholet, *Arménie, Kurdistan, Mésopotamie*, Paris, Plon, Nourrit et Cie, 1892, p. 66). M. Grégoire, membre étranger de l'École française d'Athènes, l'a visité cet automne et se proposait d'en relever le plan. Je regrette vivement que les photographies qu'il avait eu la bonté de me promettre n'aient pu encore me parvenir au moment où l'on imprime cet article.

grand portail. Au point de vue de l'évolution des formes, un fait intéressant est la disparition de l'arc de la niche, réduit ici à un bandeau ajouré, sans rôle actif dans la construction, et remplacé par le profil dentelé des stalactites de la voussure ; les tympans sont décorés de médaillons finement refouillés et de petits cartouches creusés d'alvéoles, où étaient encastrés des marbres de couleur. Le caractère persan domine presque exclusivement, aussi bien dans les proportions de l'ensemble que dans les motifs, dont certains semblent une imitation des mosaïques de faïence. Quand à l'exécution, elle témoigne d'une perfection technique et d'un raffinement dans le détail qui égale ou dépasse les plus achevés des monuments de Konia.

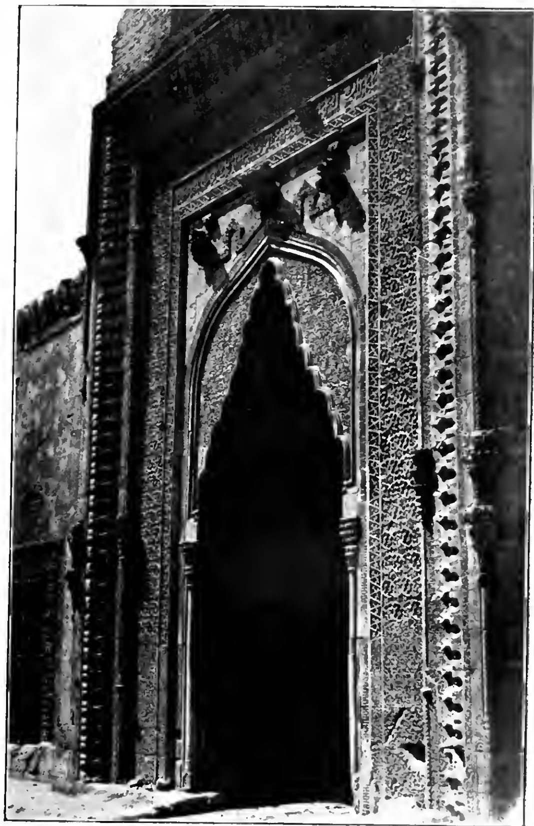


Fig. 4. — Siwas : Portail de Tchifté minareh.

« Nulle part peut-être, écrit le dernier voyageur qui ait visité Siwas,

ne se vérifie d'une façon aussi absolue le principe qu'une ville ne subsiste qu'en se renouvelant aux dépens de son passé. Carrefour des principales voies militaires qui sillonnaient le nord-est de l'Asie mineure, Sébastée dut acquérir sous l'empire romain une grande importance stratégique et commerciale... Résidence des princes arméniens au XIe siècle, d'émirs turcomans au XIIe, des sultans seldjoukides au XIIIe, elle fut, en l'an 1224, reconstruite par Alaeddin Kai Khobad Ier ... Aujourd'hui même, elle est le chef-lieu d'un vaste vilayet et compte plus de 40.000 habitants. Une si longue prospérité explique mieux encore que le sac de la ville par les hordes de Tamerlan, en 1400, la disparition presque complète des monuments de son histoire primitive. En fait d'inscriptions romaines, Siwas n'a donné jusqu'ici qu'un misérable fragment, et nous n'y avons pas trouvé un seul morceau de sculpture antique »[1]. Les constructions seldjoukides ont heureusement mieux résisté à la tourmente. Elles sont aujourd'hui encore l'ornement de la ville et elles y attireraient les voyageurs autant que celles de Konia, si Siwas n'était séparé de Constantinople par toute la largeur de la mer Noire et par plusieurs journées de cheval ou d'araba. Comme la ville est rarement traversée par les archéologues classiques, nous ne saurions rien ou presque rien de ses monuments, si un heureux hasard n'y avait placé un consul de France qui, à l'exemple de M. Cl. Huart, ne pensait pas que le goût de l'histoire et de l'art fût incompatible avec la *dignitas consularis*[2].

Les monuments de Siwas sont en général plus récents que ceux de Konia. Seule, la Chiffâïyeh, hôpital bâti en 1217, appartient à l'époque des grands sultans. Il en reste le portail et la cour intérieure, bordée sur ses côtés par un portique de six arcades et fermée au fond par un mur creusé d'une niche profonde ou *liwan*. Au milieu du portique de droite, s'ouvre l'entrée du tombeau de Kaï Kâous, qui est d'une grande simplicité, mais décoré d'une très élégante mosaïque de faïence et de brique.

En face de la Chiffâïyeh, s'élève la médressé Dar oul-Hadith, construite en 1271 et transformée aujourd'hui en caserne. La façade, percée de

1. F. Cumont, *Studia pontica*, t. II, p. 217.

2. Cf. Cl. Huart, *Épigraphie arabe d'Asie mineure*, p. 84 sq ; *Journal asiatique*, 1901, p. 343 ; Grenard, *ibid.*, 1900, p. 451 ; 1901, p. 549. M. Saladin, *Manuel*, t. I, p. 454, fig. 335 et p. 557, fig. 336, a donné de bonnes reproductions de la Gueuk medresse et du portail de Divrighi. Celles qui sont insérées dans le voyage de M. de Cholet sont mal venues et inutilisables pour l'étude.

curieuses fenêtres, possède un admirable portail (fig. 4), surmonté de deux minarets, qui ont donné au monument le nom de Tchifté minâreh

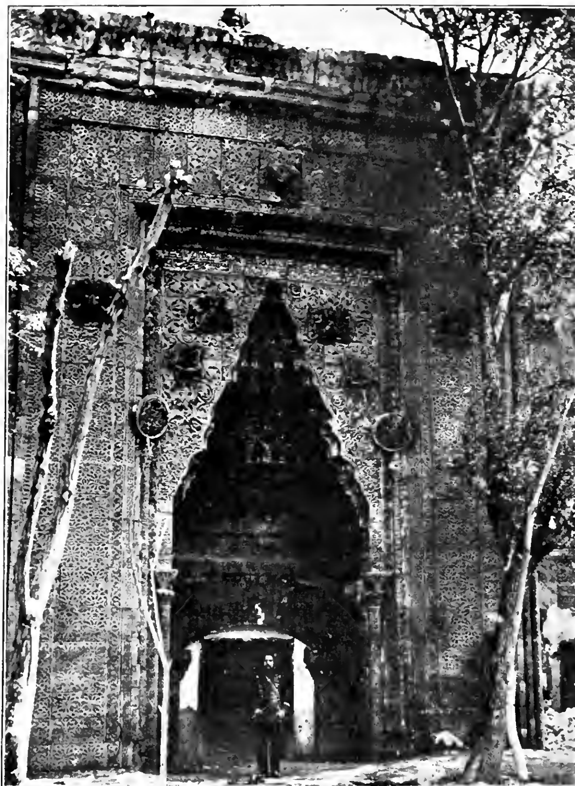


Fig. 5. — Siwas : Portail de la médressé Biroudjieh.

le double minaret, sous lequel on le désigne d'ordinaire. La porte est placée au fond d'une niche à stalactites dont l'arc, purement décoratif, a nettement la forme persane. Comme à Soultan-han, comme à Sahib Ata, le tympan est découpé selon le profil des stalactites dont la ligne est

accusée par une petite moulure qui en suit exactement les ondulations ; il est tout entier recouvert d'un fin tissu de rinceaux, de fleurettes et de feuillages, qui lui donne l'aspect d'une dentelle flottant sous l'archivolte, tandis qu'au-dessus de l'arc, le fond, resté nu, conserve toute l'apparence de la solidité et de la force ; trois gros fleurons, unis par un ruban plat en ligne brisée, en tempèrent heureusement la froideur. Le chambranle est traité ici avec une simplicité et une vigueur exceptionnelles. Celui des portes seldjoukides donne moins, en général, l'impression d'un cadre architectural, conçu pour isoler l'entrée et la mettre en valeur, que celui d'une bande d'étoffe brodée et plaquée, comme une tenture, sur les montants et le linteau. Vues d'ensemble, elles ressemblent à un magnifique tapis tendu devant la façade, et, de fait, les tapis de prière — et plus spécialement ceux d'Anatolie — reproduisent ce même motif d'une niche aiguë encadrée d'une large bordure. A Tchifté minâreh, au contraire, le fort relief des moulures, la répartition des ornements, menus et fouillés sur le bandeau intérieur, plus saillants à l'extérieur, où la forme des stalactites prête à de jolis jeux de lumière, donnent à la composition une fermeté et une rigueur de lignes que nous n'avions pas encore trouvées ailleurs.

A cet égard, le portail de la médressé Biroudjieh (fig. 5), qui date de 1271-72, forme avec celui de Tchifté minâreh un contraste très net. Ici, l'ornement s'étend comme un réseau continu sur toutes les parties de la façade ; la surface des tympans de la voussure est à peine séparée de celle des panneaux latéraux et cette absence de cadre, au sens où nous entendons ce mot, devient encore plus sensible du fait que la partie centrale est surchargée de fleurons et de médaillons qui semblent épinglés sur le fond et sont indépendants du reste du décor. Ce portail présente cependant un intérêt considérable, parce qu'on y voit s'achever l'évolution dont nous avons signalé le début à Soultan-han : l'arc y a complètement disparu ; la niche s'encadre dans un chambranle rectangulaire, et, par là, il annonce déjà le système des portails de Brousse et de ceux des premières mosquées de Constantinople.

Le plus beau et le mieux conservé des monuments de Siwas est la Gueuk médressé, *la médressé bleue*, dont l'élégante façade se dresse sur le flanc sud de l'ancienne citadelle, surmontée de deux minarets hauts de vingt-cinq mètres (fig. 6). Elle fut construite en 1271-72 — la même année

que la Biroudjieh — par un architecte grec de Konia, maître Kaloyan, et ainsi s'explique sans doute la ressemblance frappante qu'elle présente



Fig. 6. — Siwas : Portail de la Gueuk medressé.

avec la mosquée de Sahib Ata, qui date des environs de 1269. La comparaison des deux édifices est tout à l'avantage de celui de Siwas, non pas seulement à cause de la plus grande richesse du portail, tout entier recouvert d'une fine ciselure d'arabesques, mais parce qu'on y chercherait vainement

ces traces de baroque que nous avons observées dans l'autre. Les ornements bizarres qui remplissent à Sahib Ata les tympans des deux arcs ont disparu ; ceux, plus bizarres encore, qui encadraient les fenêtres de l'étage, se sont résolus en un gracieux motif qui remplit sans la surcharger toute la hauteur des panneaux latéraux : ils se combinent au milieu en une étoile octogonale inscrite dans un carré, qui rappelle de très près un ornement analogue sur l'une des niches de la façade de la mosquée d'Alaeddin ; dans le fleuron qui la couronne, comme dans le « bouquet » placé sous l'étoile, on reconnait encore les éléments antiques : la palmette et le rinceau recourbé en volute, mais traités dans un esprit si purement oriental qu'il serait vain d'en vouloir tirer aucune conclusion. De même le chapiteau, avec sa double corbeille d'acanthe, se retrouve à Sahib Ata, et longtemps avant à Syrtchaly-médressé. En réalité — et le fait vaut d'être noté — cet architecte grec ne connait plus que les formes et les motifs seldjoukides. Tout au plus pourrait-on trouver comme un reflet des qualités traditionnelles de sa race dans les « corrections » qu'il a apportées à la façade de Sahib Ata, dans la pureté des proportions, dans ce mélange de richesse et de sobriété qui caractérisent son œuvre.

La petite ville de Divrighi, située au sud-est de Siwas, sur un affluent de l'Euphrate occidental, possède une mosquée qui, par la surabondance et l'étrangeté de sa décoration, occupe une place à part dans l'architecture seldjoukide. Elle est datée de 1229, du règne de Kai Khobad Ier ; elle appartient donc à la plus belle période de cet art, et il n'est que plus curieux de constater à quel point elle est différente des monuments contemporains de Konia. La conception du portail principal (fig. 7) témoigne cependant d'une simplicité où l'on reconnait encore la bonne époque. Une niche ogivale, dont la voussure est elle-même recreusée d'une niche rectangulaire, s'ouvre dans une façade encadrée de piliers d'une forme singulière, mais qui ont du moins cet avantage d'en accuser fortement les lignes verticales et horizontales : ce sont d'abord deux colonnettes (celle de gauche beaucoup plus épaisse que celle de droite), couronnées par un chapiteau à stalactites sur lequel repose un faisceau de minces colonnettes ; un gros tore uni s'en dégage, qui tourne à angle droit au-dessous de la corniche qu'il sépare du reste de la façade. Mais le parti architectural

disparait entièrement sous l'extravagante ornementation répandue de tous côtés, avec une exubérance et une confusion telles que l'œil n'y perçoit qu'à grand'peine l'exacte symétrie des éléments décoratifs. Par contre, nulle part on ne saisit mieux ce caractère des architectures orientales —



FIG. 7. — DIVRIGHI : GRAND PORTAIL DE LA MOSQUÉE.

toujours un peu surprenant pour notre goût hellénisé, — je veux dire ce divorce entre le décorateur et l'architecte, dont j'ai déjà parlé à propos d'Indjé minàreh. Une étude du décor de ce portail nous entraînerait trop loin : pour en entrevoir l'origine, il suffit d'observer que ces fleurs, ces médaillons et ces rinceaux, sont précisément ceux qu'on retrouve dans les tapis persans — dont les plus anciens ne remontent guère aujourd'hui au

delà du XVI[e] siècle — mais dont les motifs se rattachent certainement à une tradition beaucoup plus ancienne.

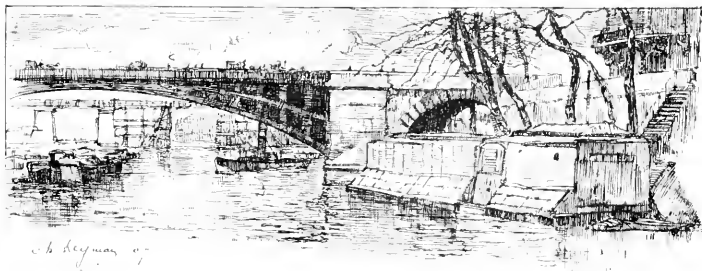
Le portail ouest de la mosquée, orné dans le même style, mais d'une manière plus sobre, présente une disposition toute différente. Le dessin de l'arc, le puissant relief de l'archivolte, le profil des piliers, avec leurs légères colonnettes engagées, tout cet ensemble qui a comme une apparence gothique, trahit de la manière la plus évidente l'influence de l'Arménie. L'architecte du monument nous est inconnu, mais il semble qu'on puisse lire encore sur son œuvre le nom des maîtres dont il s'est inspiré, et je croirais volontiers que ce furent des architectes arméniens et des brodeurs persans.

Nous achevons à Divrighi cette rudimentaire étude des monuments seldjoukides. Pour la compléter, il faudrait visiter encore Malatia, Tokat, Amasia, Kharpout, Césarée, Nidgeh, s'arrêter aux stations du chemin de fer d'Anatolie, à Tchaï, à Ilgun, à Ak-chehir, passer de là, par Ichakly, sur la ligne de Smyrne à Dineir, à Goundjarly, l'ancienne Laodicée du Lycos, ou pousser, par Égherdir et Beichehir, jusqu'à Adalia, l'ancienne Attalea de Pamphylie, sur la Méditerranée. L'art seldjoukide a rayonné sur toute l'Asie mineure, et en Asie mineure il est tout l'art du XIII[e] siècle. Ce n'est pas, comme on l'a pu voir, un art original : des influences nombreuses ont agi sur lui. Le plan des édifices est arabe ou persan : dans l'architecture, les formes syriennes et arméniennes se mêlent aux persanes : les colonnes, les chapiteaux, les méandres, témoignent d'une influence byzantine réelle, mais restreinte à certains détails onementaux, sans action profonde sur les méthodes de construction : les revêtements de faïences polychromes nous ramènent de nouveau du coté de l'Iran : le décor géométrique, tel qu'il y est traité, appartient en propre aux arts musulmans, et aussi l'ornement végétal, l'arabesque, même si — comme je le crois — il en faut rechercher l'origine dans le *matériel* de l'art gréco-romain. Enfin, l'emploi décoratif de la figure vivante n'a pas été ignoré de ces artistes, et ce fait, remarquable chez des Sunnites, est dû certainement à leurs rapports avec les Chiites de la Perse et les Chrétiens de l'Arménie et de Constantinople. La complexité de cet art est attestée presque matériellement par la diversité d'origine de ceux qui en ont

signé les monuments : c'est un architecte syrien à la mosquée d'Alaeddin, un faïencier persan à Kara Taï, mésopotamien à Ak-chéhir ; dans un turbé de Malatia, maître Chems-oud-din Mohammed ibn Othman travaille à côté de maître Takvor, fils de Stépan, qui est Arménien ; le minbèr d'Alaeddin est l'œuvre d'un Mecquois ; celui de Divrighi, d'un ébéniste de Tiflis. Tant d'influences diverses sont parfois restées simplement juxtaposées ; parfois elles se sont combinées d'une manière plus intime : pour en faire sortir une forme d'art originale, il aurait sans doute fallu plus de temps que la destinée n'en accorda à la grandeur des sultans de Roum. Leurs successeurs politiques, les Ottomans, avaient le goût d'une beauté sévère et majestueuse, qui devait les détourner des formes riches et fleuries qu'on avait aimées à la cour de Konia. Les mosquées de Brousse ne doivent presque rien aux monuments seldjoukides, et celles de Constantinople ne sont que de somptueux pastiches de cette Sainte-Sophie qui était devenue la plus belle mosquée de l'Islam après avoir été la plus belle église de la Chrétienté. Les véritables héritiers artistiques du Kaï Kobâd et des Kaï Khosrau furent les princes des dynasties de Caraman et d'Aïdin. Les mosquées élevées par les Caraman-Oghlou à Caraman et à Konia, celle d'Isa Ier Aïdin-Oghlou à Éphèse, témoignent encore, jusqu'aux débuts du XVe siècle, d'incontestables survivances des formes et du décor seldjoukides.

GUSTAVE MENDEL





L'ABSIDE DE L'ÉGLISE DE VILLIERS-ADAM

PAR M. CH. HEYMAN

Ce Montmartrois, né en 1881, débuta par la peinture décorative : bonne aubaine pour un artiste quand on ne l'oblige pas à rabâcher des poncifs ; mais périlleuse initiation pour un débutant qu'on abandonne à lui-même. Heureusement pour M. Ch. Heyman, il montra ses dessins à Cormon, qui le garda trois ans dans son atelier : c'est là qu'il apprit la discipline, la sévérité pour soi-même, et aussi que les meilleures leçons restent lettres mortes si l'on ne sait pas les vivifier par l'effort personnel.

Désormais, il se mit à travailler pour lui-même. Après avoir fait quelques peintures, il abandonna le pinceau pour la pointe, qui lui parut exiger une application plus méthodique et, par suite, plus instructive. Et, quand il se crut en possession de ses moyens, il exposa, — différant en ceci de la plupart des jeunes artistes, qui exposent d'abord et se perfectionnent ensuite (quand ils se perfectionnent !).

Sa première « manifestation » date du dernier Salon de la Société nationale, où il avait quatre eaux-fortes ; sa seconde, c'était chez Hessèle, voilà quelques semaines ; sa troisième, c'est aujourd'hui cette *Abside de l'église de Villiers-Adam*, que publie la *Revue*, et dont la composition ne plaira pas moins que la couleur.

Le voici parti d'un bon pied sur le chemin du succès...

E. D.





« La Chasse », par Horace Vernet (Jouy, 1815).

LES TOILES DE JOUY[1]

Avec le nouveau siècle, le commerce sortit de son inertie. La fabrication redevint si active que, ne sachant bientôt plus comment se procurer du cuivre pour ses rouleaux, Oberkampf acheta quatre pièces de canon prises au pape en 1798. Il eut l'honneur de montrer cette ingénieuse utilisation de l'artillerie au vainqueur d'Austerlitz, en lui faisant visiter ses ateliers.

Le 20 juin 1806, un gendarme des chasses accourut au galop à Jouy, annonçant la venue de l'empereur. Quelques minutes après, Napoléon et l'impératrice Joséphine arrivèrent en voiture à quatre chevaux, accompagnés d'une suite nombreuse. L'empereur se fit expliquer l'outillage et choisit quelques modèles de mouchoirs qu'il demanda à voir imprimer sous ses yeux. Puis, feignant de remarquer qu'Oberkampf n'était pas décoré, il détacha sa propre croix pour l'épingler sur la poitrine du vieil industriel.

1. Second et dernier article. Voir la *Revue*, t. XXIII, p. 59.

Cette même année, un honneur n'arrivant presque jamais seul, la manufacture prit part à l'exposition des Produits de l'Industrie, au Louvre. Son beau dessin du *Meunier, son fils et l'âne* lui valut la médaille d'or de première classe.

C'est l'apogée de Jouy. A ce moment, l'atelier avait monopolisé presque toute la fabrication soignée, et travaillait non seulement pour l'étranger, mais encore pour ses concurrents français qui lui donnaient des pièces à imprimer à façon. Vint ensuite le blocus continental, la guerre d'Espagne qui causa la perte de deux millions de cotons achetés à Lisbonne, un cyclone qui ravagea la vallée de la Bièvre en 1811 et détruisit plus de douze cents pièces à l'étendage, enfin les désastres de Russie, amenant une baisse énorme sur toutes les marchandises, l'invasion de 1815 et l'occupation de Jouy par les alliés.



L. Boilly. — C.-P. Oberkampf.
Étude — Collection du Montcel.

Ce jour-là, il fallut licencier les ouvriers. L'usine devint l'asile des femmes et des enfants campés dans les ateliers. Malgré les sauvegardes données par le général saxon Thielmann, malgré la protection plus efficace encore de cette population de Jouy qui parlait presque toute allemand, des bandes de pillards cherchèrent à forcer les portes et enlevèrent tous les chevaux.

Oberkampf ne résista pas au spectacle de ces désordres. Il s'éteignit le 4 octobre 1815 et alla reposer sous les ombrages du Montcel qu'il avait

plantés, au pied du petit temple consacré à la Douleur, en mémoire de son fils aîné.

Son second fils, Émile, lui succéda avec son cousin Samuel Widmer. A la mort de ce dernier, en 1821, J. Barbet, de Rouen, entra dans l'association et bientot continua seul les affaires. En 1843, la manufacture, vendue, morcelée, fut presque entièrement démolie. Il ne reste plus, à



L. Boilly. — Louis Oberkampf.
Dessin. — Collection du Montcel.

Jouy, que la petite maison du « pont de pierre », modeste berceau du célèbre établissement, et le souvenir d'un grand inventeur qui fut aussi un grand homme de bien.

V

Peut-être n'est-il pas sans intérêt, après cette rapide esquisse de l'histoire de Jouy, de jeter un coup d'œil sur les manufactures du reste de

la France. Nous en avons déjà cité quelques-unes. Il nous reste à compléter cette revue en nous arrêtant seulement aux principaux centres d'industrie avant 1789.

L'Alsace tenait le premier rang avec Mulhouse (1746), qui comptait, en 1810, quatorze fabriques, occupant 4.800 ouvriers et imprimant 120.000 pièces. Les dynasties des Kœchlin, des Dollfus, des Risler, des Haussmann, des Hartmann, des Schlumberger, des Wetter, des Baumgartner et de tant d'autres grands industriels, avaient essaimé dans toute l'Alsace et avaient même fondé des établissements dans des régions de la France éloignées.

La production normande suivait de près avec Rouen et sa rivale Bolbec. En même temps qu'Abraham Frey, en 1758, Abraham Pouchet avait ouvert une manufacture dans la vallée de Bondeville. Pierre Roger avait fondé, en 1765, l'usine de Darnetal. A Bolbec, l'établissement de Keittinger et Pierre Pouchet ne datait que de 1772, mais le succès de cette première entreprise en avait fait naître tant d'autres qu'il y avait, au début du XIX[e] siècle, plus de trente fabriques dans les cantons de Bolbec et de Lillebonne, occupant près de 1.500 ouvriers et imprimant 240.000 pièces.

L'apport de Paris se réduisait aux établissements de l'Arsenal, fondé par l'anglais Chabannes, et du Clos-Payen, dont le directeur Vimeux avait trouvé, en 1789, cette ingénieuse concurrence à Oberkampf : « Manufacture de Vimeux et compagnie, sur la rivière des Gobelins *qui passe a Jouy*. Bon teint ». Mais dans l'Ile-de-France et les provinces voisines, on rencontrait d'importantes manufactures : Beauvais (1765), qui venait en tête avec cinq ateliers, occupant 1.000 ouvriers en 1786 et exportant en Italie, en Espagne, en Amérique ; Claye, dont la manufacture, créée en 1778 par Jean Japuis, coloriste de Mulhouse, existe encore ; Corbeil, où Abraham Frey était venu, en 1756, imprimer les meubles de Bellevue pour M[me] de Pompadour, et qui passa en 1767 entre les mains de Frédéric Oberkampf ; Giey-sur-Aujon (1788), fondation du duc de Penthièvre ; Meaux, créé en 1779 par le lieutenant de police Decan, sous les auspices du duc de Polignac, et, plus au nord, Amiens (1753), où prospéraient cinq manufactures en 1786.

Le marché de Bretagne et de Vendée appartenait presque exclusi-



LOUIS BOILLY. — Mme OBERKAMPF ET SES DEUX FILLES.

Dans le fond, Oberkampf près du temple de la Douleur et de la tombe de son fils Alphonse.

(Collection du Montcel.)

vement aux neuf maisons de Nantes, qui faisaient en même temps une exportation considérable dans les colonies. L'établissement F. et A. Petitpierre (1770), devenu, en 1797, Favre, Petitpierre et Cie, était le plus important d'une industrie qui, en 1789, employait 4.500 ouvriers, imprimant 120.000 pièces. Tout à coté, Angers, avec son unique manufacture de Bel-Air, fondée par les frères Danton en 1757, fournissait cependant le Maine et l'Anjou, ainsi qu'une partie du Poitou.

A Lyon, l'indiennage avait été importé par les Suisses Picot et Fazy, établis en 1772 à Perrache. On y trouvait six manufactures en exercice dès 1784. Nicolas Risler, de Mulhouse, avait formé le premier établissement de Villefranche en 1772 avec des négociants de l'endroit, Humblot et Buiron.

En Provence, Marseille, un des plus anciens foyers de la toile peinte, comptait en 1789 quinze ateliers, qui fournissaient le midi de la France et importaient à Naples, en Sicile, en Sardaigne, aux Antilles espagnoles, aux colonies françaises. Orange la concurrençait, avec les manufactures de Jean Rodolphe et Laurent Wetter (1757), d'où sortaient mouchoirs et fichus de la foire de Beaucaire, et ces fameux « rideaux de toile d'Orange », que Faublas voyait s'agiter avec un doux frémissement. Mais la fabrication provençale s'éteignit avec le siècle. Jouy profita de la décadence des ateliers et reprit les modèles à son compte[1]. Les ouvriers passèrent en Italie et à Gênes où ils portèrent leur industrie.

Moins durables encore, les établissements du centre et du sud-ouest. La manufacture royale de Bourges, fondée en 1757 par l'intendant Trudaine avec une dizaine d'associés, ferma ses portes en 1787, après avoir occupé plus de 350 ouvriers. La manufacture royale du Puy (1756) ne fit guère parler d'elle. Bordeaux, qui avait une fabrique depuis 1780, créée par des Suisses, les frères Le Cler, et, tout auprès, Beautirant, où prospérait l'établissement dirigé par J. Meillet, ne semblent pas avoir eu non plus une grande vitalité. A Agen, où les frères G. et H. Bory, associés à Jean-Jacques Guitard, avaient commencé à imprimer dès 1778, et à Montpellier, où depuis 1760 il y eut toujours plusieurs établissements en activité, l'industrie de la toile peinte paraît avoir subsisté jusqu'à la moitié du XIXe siècle.

1. Le modèle des *Bonnes herbes*, mélange touffu d'herbages légèrement parsemé de petites fleurs blanches, qui eut tant de succès à Jouy, avait été créé à Marseille par Wetter.

Mais à Pézenas, la manufacture du prince de Conti, établie dans son château de la Grange des Prés et dirigée par Favre de Cœuret, échoua piteusement[1].

V

De cette revue, forcément incomplète, des créateurs de l'indiennage en France, quelques conclusions se dégagent. C'est d'abord la protection accordée à la nouvelle industrie par les représentants de la noblesse, qui non seulement facilitent de tout leur pouvoir la fondation des manufactures, mais ne craignent pas, malgré leur ignorance du commerce, de prendre part à l'entreprise en qualité d'associés ou d'intéressés[2]. C'est ensuite le grand nombre d'étrangers qui se font les introducteurs de la nouvelle fabrication. Anglais, Hollandais, Allemands, Suisses surtout, sont à la tête de presque toutes les grandes manufactures françaises. L'art de la toile peinte, que nous avons vu naître et prospérer en France au XVIIe siècle, s'est si bien perdu à la suite des édits prohibitifs, qu'il a fallu aller redemander à nos voisins les procédés que nous leur avions enseignés, en leur empruntant dessinateurs, graveurs, apprêteurs, coloristes, imprimeurs et rentreurs.

Tous ces étrangers arrivaient dans les manufactures possesseurs de secrets pour la teinture, la préparation ou l'application des couleurs. Ils travaillaient sans faire d'apprentis et repartaient pour s'engager dans d'autres ateliers, dès qu'ils y trouvaient un salaire plus élevé. Beaucoup ne séjournaient en France que pendant la belle saison. Leur campagne d'été achevée, ils retournaient consommer leur gain dans leur patrie.

Malgré tous ces inconvénients, on ne pouvait se passer d'eux. L'indiennage, en effet, n'est pas seulement l'art de transporter sur étoffe un

1. Nous renvoyons, pour une nomenclature plus complète des manufactures de toiles peintes, à la série F 12 1405 des Archives nationales et aux Statistiques départementales du début du XIXe siècle. Dans la notice qui ouvre le catalogue de l'exposition de Galliera, nous avons donné un tableau aussi détaillé que nous l'avons pu des localités où s'est exercée l'industrie jusqu'en 1815.

2. Voici, lors de sa dissolution en 1787, la composition de la société de la manufacture de Bourges : Feydeau de Marville, conseiller d'État ; Darras, trésorier général de la caisse des amortissements ; Tronchin, ancien fermier-général ; comte Déodati, ministre de Mecklembourg ; Stau, régisseur des vivres de terre ; Cottin, régisseur des vivres de la marine ; Kolly, ancien fermier-général ; Armengau, ancien négociant ; Jauge, banquier ; Lesage, directeur-gérant (Arch. Nat., F 12 1405).

dessin et des couleurs, c'est aussi celui de les y fixer si profondément qu'ils résistent aux influences atmosphériques et aux lavages. Nos grand'-mères, moins changeantes dans leurs goûts que nos contemporaines, voulaient des toiles solidement teintes, susceptibles de passer, sans y perdre leurs pimpantes couleurs, dans ces lessives diluviennes et périodiques qu'elles présidaient elles-mêmes.



La Marchande d'amours, par Hippolyte Lebas (Jouy, 1817

Sur ce point, les imprimeurs d'indiennes, qui travaillaient en « bon teint », étaient de remarquables chimistes. Nous avons vu Oberkampf arriver à Paris riche de recettes récoltées à Bâle et à Mulhouse. Nous pourrions reprendre la vie de ce grand laborieux. Nous le trouverions sans cesse occupé à rechercher de nouveaux procédés et à perfectionner les anciens. Il voyageait en Angleterre, en Écosse. Il se faisait adresser des échantillons de Suisse, de Hollande. Il entretenait des relations suivies avec la petite société de savants qui se réunissaient chez Berthollet, à Arcueil : Monge, Lagrange, Fourcroy, Laplace, et surtout Chaptal, inventeur du rouge d'Andrinople, qui arrivait à Jouy, les poches pleines d'essais qu'il chargeait Oberkampf de répéter. Gay-Lussac lui-même, alors âgé de vingt-quatre ans, vint professer à la manufacture un cours de chimie et de physique. La première séance eut lieu pendant l'automne 1802.

Grâce à ces concours éclairés et à ses connaissances personnelles,

Oberkampf transforma vraiment l'indiennage. Le premier il sut appliquer à la planche le bleu d'indigo, dit bleu « de pinceau ». Il imagina de remplacer l'ancienne fabrication à la réserve par des « rongeries », en imprimant le dessin sur la toile teinte d'avance d'un ton uni, et en le faisant ressortir en blanc, à l'aide d'un mordant enlevant la couleur. En 1810, il découvrit le vert solide d'une seule application, qui lui valut le grand prix décennal de l'Institut.

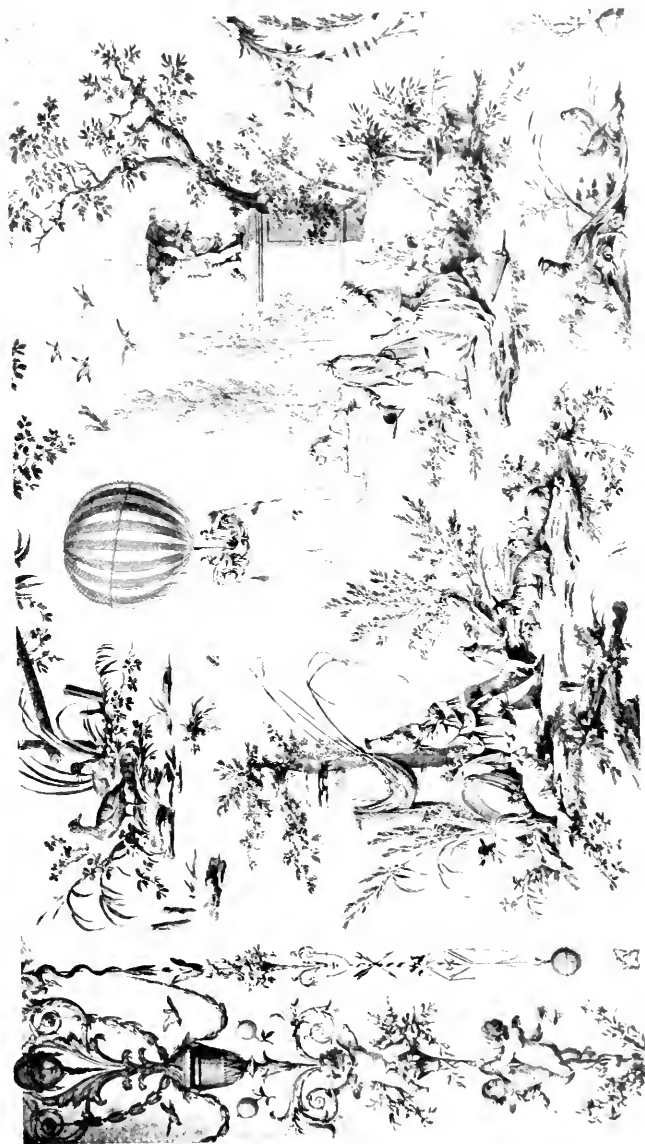
Toutes ces qualités de bonne fabrication, on le conçoit, auraient été inutiles sans le concours des dessinateurs qui créaient les modèles et des graveurs qui les traduisaient sur bois ou sur cuivre.

Lorsque l'on parcourt certains albums de modèles, épaves de l'ancienne manufacture conservés à la bibliothèque de l'Union des Arts décoratifs, on est frappé de la simplicité, du charme, de la légèreté de ces milliers de motifs. C'est le goût français du XVIIIe siècle dans ce qu'il a de plus pur et de plus gracieux.

Les fleurs, avec toutes les combinaisons imaginables de rubans, de guirlandes, de rinceaux, d'arabesques, en font seules les frais, mais les artistes apportent une telle diversité dans leurs compositions, une telle ingéniosité à varier les combinaisons de couleurs, qu'on ne songe pas un instant à souhaiter d'autres éléments de décoration. La petite académie de Jouy les fixe d'abord sur la toile blanche, sans fond, tantôt détachées, tantôt reliées par de très légères arabesques. Vers 1768, on imagine de produire un fond sablé en garnissant les intervalles de la gravure de pointes de laiton plantées dans le bois et disposées en semis. Dix ans plus tard, on couvre entièrement la toile d'un fond ouvragé très foncé, ressemblant à un tapis bronzé parsemé de fleurettes. La nouveauté remporte un tel succès qu'elle détrône pour jamais les fonds blancs.

A ces compositions, inventées ou arrangées par les Oberkampf ou leurs dessinateurs, il faut ajouter la copie des indiennes rapportées de la côte de Coromandel par les vaisseaux de la Compagnie des Indes, et surtout des perses, que les caravanes d'Ispahan amenaient en Russie[1] ou en Asie-Mineure. On était arrivé, à Jouy, à une telle fidélité dans la reproduction,

1. Voyez, dans le *Journal* de Barbier, t. III, p. 232, l'histoire des perses envoyées par la czarine à Mme de Mailly. Citée par Henry Havard, *Dictionnaire de l'ameublement*, au mot *perse*. Cf. le même auteur, aux mots : *indienne*, *toile peinte*, *Jouy*, *Orange*.

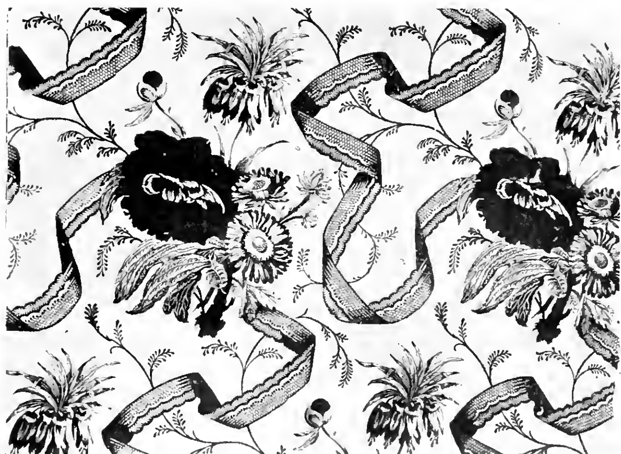


J.-B. HUET. — L'AÉROSTAT DANS LE PARC DU CHATEAU.

Dessin pour la manufacture de Jouy. — Musée des Arts décoratifs.

dessins et couleurs, de ces toiles lustrées et glacées à l'excès, que l'ambassadeur de Perse, Mirza Méhémet Riza Khan voulut visiter, en 1807, cette manufacture dont les produits faisaient l'admiration de ses compatriotes.

Malheureusement, nous connaissons à peine quelques-uns de ces ingénieux collaborateurs d'Oberkampf. On cite à Jouy, en 1775, Mlle Jouanou, peintre de fleurs de grand talent. Sur les albums, on relève les signa-



Décor à fleurs (manufacture de Beautiran, près de Bordeaux).
Collection de Mme Dessaignes.

tures de Guil. et de L. Champs, Le By, J.-C. Vitry, Garnier, Cavet, Perrière, Mare, Martin, Joise, Cadioux, Thiery.

Seuls les artistes du dehors, à qui l'on demande, de 1783 à 1820, les grandes compositions à personnages, échappent à cette obscurité.

Le plus notoire, Jean-Baptiste Huet, porta du premier coup le genre à sa perfection. Impossible de dépenser plus d'esprit et plus de grâce qu'il n'en mit dans ses dessins des *Travaux de la manufacture* (1783), *la Balançoire* (1789), *la Fontaine* (1796), *le Lion amoureux* (1798), *le Loup et l'Agneau* (1804), *le Meunier, son fils et l'âne* (1806), *Psyché et l'Amour* (1810), sans parler de *la Fête Flamande*, des *Quatre parties du monde*, des *Scènes*

égyptiennes, des *Scènes chinoises*, de *Tancrède et Herminie*, *Paul et Virginie*, *les Amours musiciens*, *Léda*, *le Sacrifice a l'Amour*, *les Délices des quatre saisons*, *le Couronnement de la rosière*, et tant d'autres.

Tout ce petit monde, vu par le joli côté de la lorgnette, maniéré et poudrederisé des grâces du XVIIIe siècle, papillote, sautille, s'agite, converse, sourit, au milieu de paysages d'opéra-comique, d'animaux d'éventail, dans un décor d'arabesques, de guirlandes, d'instruments de musique champêtres, le plus réjouissant qu'on puisse voir. Les grandes journées de la Révolution, glorieuses ou tragiques, semblent rayées de ce calendrier galant. *La Fédération* exceptée, on dirait qu'aucune ombre n'a jamais passé sur ces pastorales, tant elles prolongent pour nous, avec les dernières compositions du vieux peintre, les travestissements idylliques de Trianon.

A la mort de Huet[1], en 1811, le souffle de l'antiquité retrouvée par Percier et Fontaine vient glacer les toiles peintes. Les fonds se compliquent à l'infini de dispositions géométriques et de médaillons. Mais ces réminiscences d'Herculanum ou de Pompéi, habillées à la française, sont encore pleines de charme dans les dessins d'Hippolyte Lebas : *les Colombes* (1814) et *la Marchande d'amours* (1817), *le Repos des Chevreuils*, *Diane et Vénus*, et dans d'autres planches où passe comme un reflet du génie de Prud'hon. Malheureusement les *Scènes romaines* de Pinelli (1811), le *Paysage suisse* de Demarne (1814), le *Don Quichotte* de Hem (1813), *la Chasse* même d'Horace Vernet (1815), où le cerf se fait prendre dans les bois de Jouy, les *Monuments de Paris* (1816), et les *Monuments du Midi* (1818), dessinés par Le Bas, les *Costumes militaires*, par Eugène Lami (1819), sont loin d'offrir la même saveur et présagent la décadence prochaine du genre.

VI

Ces renseignements, nous en convenons sans peine, manquent de précision. C'est encore pire si nous nous adressons aux autres manufactures. Seule l'industrie mulhousienne nous révèle le nom de ses dessina-

1. Les dessins originaux de Huet ont été fort bien reproduits par l'habile éditeur, M. Calavas, dans *la Décoration au XVIIIe siècle. Recueil de dessins composés par Huet pour la manufacture de*

teurs les plus renommés, Portalier, Linguet, Gergonne, Prévot, Saint-Quentin, Malaine père. A Orange, nous connaissons J.-G.-M. Rosetti, qui a laissé en 1764, dans la maison de son directeur Wetter, une curieuse fresque des travaux de sa manufacture ayant peut-être donné à Oberkampf l'idée de la planche de Huet. A Nantes, les Petitpierre et les Favre



PANURGE DANS L'ILE DES LANTERNES (MANUFACTURE DE NANTES, 1786).

employaient Belorgé, Mlle Lucie, Desaugiers, Cholet. Plus près de nous, à Rouen, Brevière dessinait vers 1840 des *Scènes égyptiennes*.

Et c'est tout !

Nous nous consolerions, cependant, d'ignorer le nom des dessinateurs[1].

toiles peintes de Jouy-en-Josas, près Versailles. On y trouvera, non seulement les planches que nous avons citées, mais d'autres modèles de la même époque, qu'il n'est peut-être pas très prudent d'attribuer à Huet : *les Plaisirs de l'enfance, le Ballon de Gonesse, la Physique et la Chimie, les Quatre Éléments, les Plaisirs de la ferme, les Vendanges, l'Éducation maternelle, le Commerce maritime, la Chasse, les Occupations villageoises, les Plaisirs villageois, le Mariage de Figaro.*

1. Les graveurs mériteraient également une étude spéciale. Il est probable qu'on dut faire exécuter les premiers bois aux « cartiers », qui gravaient, au XVIIe et au XVIIIe siècle, non seulement les cartes à jouer, mais encore les images populaires. Nous n'en connaissons cependant qu'un exemple : Proché, cartier à Clermont, associé à Vernadet et Weltier, en 1766 (*Inv. des arch. départ. du Puy-de-Dôme*, C, 567).

si nous savions au moins à quelles manufactures attribuer leurs dessins. Mais c'est un dédale où nous n'avons pour nous guider pas le moindre fil conducteur. Plus caractérisés que les autres, les sujets à personnages laissent bien entrevoir un style, des détails de composition et d'exécution qui permettront assez rapidement d'en opérer le classement. Mais ce ne sera qu'une part infime de la fabrication totale. Comment arrivera-t-on jamais à déterminer les innombrables motifs floraux ou décoratifs qui sortaient chaque année par milliers de toutes les manufactures?

1 

2 

3 

Marques de la manufacture de Jouy.
1. De 1783 à 1787. — 2. De 1787 à 1792. — 3. De 1792 à 1815.

Les indienneurs se copiaient, se prenaient des sujets. Dès qu'un genre obtenait du succès, la fabrique voisine l'imitait. Seules les marques, figurant au « chef » de chaque pièce de toile peinte, pourraient servir de criterium. Mais rien n'est plus rare que de retrouver cette lisière adhérente à un morceau. Il faudra des années, et le concours des professionnels qui, jusqu'à présent, se sont presque toujours refusés à montrer leurs collections de modèles anciens, avant d'espérer un résultat sérieux.

N'importe. Nous en avons assez dit pour attirer l'attention des curieux vers cet art d'autrefois, qui mérite mieux qu'un oubli injurieux.

La mode semble nous donner raison. Après une éclipse d'un demi-siècle, traversée seulement par le succès des perses à gros bouquets de

1850 et des cretonnes du Second Empire, les toiles peintes reviennent au

FAVRE-PETITPIERRE & COMPE
A NANTES. BON TEINT

MANUFACTURE·DE A·QUESNEL
A DARNETAL·PRES ROUEN·BONTEINT

J. P. Maillier et Cie de Beaulizan,
près Bordeaux

MANUFACTURE.DE.PERRENOD ET C
& BON TEINT· A MELUN EN BRIE·

Manufacture Royale de Senn Bidermann & Cie
Mulhouse en haute Alsace

MANUFACTURE DE HARTMANN ET FILS ASSOCIES DE
SOEHNÉE L'AINE ET Cie A MUNSTER HAUT RHIN.

MRE DE PRE FAUQUET DIL LEMAITRE
ET C Cie DE BOLBEC BON TEINT

Marques de diverses manufactures de toiles imprimées.

jour. Non seulement la fabrication au rouleau reprend plus active que jamais, mais pour les grands dessins, dépassant les dimensions du

cylindre, on revient à l'impression au bloc. A Mulhouse, nous assure-t-on, les manufacturiers ne trouvent pas autant d'ouvriers à la planche qu'ils en pourraient occuper.

Réjouissons-nous de ce réveil de la Belle au Bois dormant.

Par ses usages multiples dans le vêtement féminin et même masculin, par son emploi dans l'ameublement et dans la décoration des appartements, la toile peinte peut traduire les inspirations artistiques les plus délicates. On ne lui connaît point d'équivalent pour la légèreté, la fraîcheur, la grâce sans prétention. Elle n'a point de rivale pour le bon marché, qui peut, si sa diffusion s'accélère, la faire entrer dans l'intérieur le plus modeste.

Malheureusement, les habiles industriels qui continuent de nos jours Oberkampf, Frey, Wetter et leurs émules, se confinent presque tous dans le pastiche et l'imitation. Ils rééditent les plus jolis sujets d'autrefois, sans chercher à en créer de modernes. Ils travaillent pour les marchands de vieux neuf, sans songer aux gens de goût qui ne demandent qu'à faire pénétrer dans leur *home* des éléments décoratifs originaux.

Souhaitons qu'un courant bienfaisant vienne renouveler la fabrication et que tout en conservant, comme leur conseille l'excellent statuaire Pierre Roche[1], la tradition de la toile imprimée, telle que nous la montrent tant de charmants modèles sortis de l'imagination des indienneurs entre 1760 et 1810, nos contemporains se décident à faire appel à des inspirations plus modernes et surtout plus originales. Ils n'auront certainement pas à s'en repentir.

HENRI CLOUZOT

1. *La Tradition de la toile imprimée*, Musée Galliera, déc. 1907. Avant-propos.



LES IMITATEURS DE HIERONYMUS BOSCH

A PROPOS D'UNE ŒUVRE INCONNUE D'HENRI MET DE BLES[1]



LES œuvres de Hieronymus Bosch, appartenant au genre fantastique et diabolique, obtinrent, plus encore que ses peintures religieuses ou folkloristes, un succès général dans les principaux pays de l'Europe. De son vivant, le nom de Bosch, qui évoquait les fantasmagories les plus impressionnantes, était dans toutes les bouches, et si nous voyons son souvenir se conserver pendant si longtemps après sa mort, nous croyons pouvoir l'attribuer à de nombreux copistes et imitateurs, connus ou inconnus, qui adoptèrent son genre et lui empruntèrent, sinon son talent, au moins sa signature.

Le nombre des peintures faussement attribuées à Bosch est considérable : même dans les galeries les plus réputées, on en trouve sous son nom, qui sont apocryphes.

Ce furent surtout ses *Tentations de saint Antoine*, ses *Enfers* et ses *Jugements derniers*, qui furent copiés ou plagiés avec le plus de succès. Dès le XVIe siècle, un de ses plus fervents admirateurs, don Felipe de Guevara[2], qui le premier importa en Espagne la mode des diableries et des « drôleries » créées par notre peintre, avait remarqué que beaucoup de peintures de ce genre portaient la signature fausse de *Bosch* ou *Bosco* et que ses imitateurs contemporains allaient « jusqu'à en placer dans des cheminées pour les enfumer et leur donner une apparence ancienne ».

Carl van Mander cite parmi ces imitateurs Jan Mandyn de Haarlem, né vers 1500, et, à un autre endroit de son *Livre des peintres*, Frans Verbeeck de Malines, mort en 1570. A ces noms, il faut ajouter celui de Jean Verbeeck, dont nous trouvons la signature *I. Verbee* et le millésime *1560* sur un dessin appartenant à l'école des « drôles », conservé dans la collection Habeck de Cassel.

Le peintre et graveur Jan Crabbe, d'Espelghem, qui florissait vers 1540 et signait ses estampes d'une écrevisse en guise d'armes parlantes, ainsi que son frère Jan, mort à Malines vers 1576, peignirent également, mais à la detrempe, des compositions dans le genre affectionné par Bosch.

1. Pour faire suite à notre étude : *A propos d'une œuvre de Bosch au musée de Gand*, voir la *Revue*, t. XX, p. 299-307.

2. Don Felipe de Guevara, *Commentarios de la pintura*, etc. Don Antonio Ponz, Madrid, 1788

Nous savons aussi qu'en Espagne, des tableaux et triptyques peints ou attribués à Van Aken furent copiés de bonne heure, et que cette mode dura jusqu'aux premières années du XVIIe siècle. En 1609 notamment, Francisco Granelo reproduisit encore une œuvre de Bosch pour le château du Prado, moyennant la somme de 1.000 réaux, probablement parce que l'original, peint à la détrempe, avait été détruit par une restauration maladroite, ou par toute autre cause.

Une représentation des *Châtiments de l'Enfer*, conservée à la galerie du Prado de Madrid, portant les initiales *P. H.*, a fait songer d'autre part au peintre graveur Peeter Huys d'Anvers, dont Paul Mantz[1] a relevé la signature complète, avec le millésime : *1547* (?), sur une *Tentation de saint Antoine* (aujourd'hui dans la collection du comte Paul Durrieu), analogue aux fantasmagories les plus bizarres du créateur du genre satirique dans la peinture flamande.

Jean Prévost, de Mons, établi à Bruges dès 1494, exécuta également des *Jugements derniers* où, dans la partie représentant *l'Enfer*, il se rapproche singulièrement de Jérôme Bosch. Dans son tableau provenant de la collection E.-F. Weber, de Hambourg, nous voyons à droite, parmi les démons et les damnés grouillant dans le séjour infernal, les formes les plus étranges : têtes de squelettes aux maxillaires s'avançant en becs d'oiseaux et dont le front est armé de cornes; monstres portant comme tête une sorte de fraise hérissée de piquants : les oreilles sont faites du calice vert du fruit, et la tige, en forme de nez, constitue une clarinette à six trous. Un entonnoir renfermant des archers infernaux et dont sort la tête d'un héron, semble également emprunté au magasin d'accessoires de Jérôme Bosch[2]. Dans son chef-d'œuvre, *le Jugement dernier*, du musée de Bruges, la partie consacrée à l'Enfer est encore plus suggestive et fait penser, non seulement à la *Tentation* de Lisbonne, à la *Visio Tondali* de Madrid, mais aussi à la *Descente aux Enfers* de Vienne.

Le monogramme ꟽ, remarqué sur plusieurs œuvres drôles appartenant à la même époque, intrigua longtemps nos principaux historiens d'art. On crut voir dans ce *B* renversé un *M* gothique, et M. Gustave Glück, ainsi que le Dr Dollmayer, qui découvrirent les premiers cette lettre sur un *Jugement dernier* copié d'après Bosch[3],

1. *Gazette des Beaux-Arts*, 1890, t. II, p. 366. Voir aussi A. von Wurzbach, *Niederlaendisches Kunstler-Lexikon*, et S. Reinach, *Tableaux inédits*, etc. (Paris, 1906).

2. Maurice Gossart, *Hieronymus Bosch*, Lille, Imprimerie centrale, 1907, pp. 234-235.

3. H. Hymans, *le Livre des peintres de Carl van Mander*, t. Ier, p. 174. Cet auteur a émis le premier l'hypothèse, assez généralement admise actuellement, que le *Jugement dernier* de Vienne serait une copie du triptyque commandé à Jérôme Bosch par Philippe le Beau en 1504. Les archives de Lille possèdent un document découvert par Alexandre Pinchart et reproduit dans les *Archives des Arts, sciences et lettres*, t. Ier, p. 268, ainsi conçu :

« A Jéronimus van Aeken, dit Bosch, paintre, demeurant à Bois-le-Duc, la somme de XXXVI livres, à bon compte sur ce qu'il pourrait estre deu sur un grant tableau de paincture de IX pieds de hault et XI pietz de long, où doit estre le *Jugement de Dieu, assavoir Paradis et Enfer*, que Monseigneur lui avait ordonné faire pour son très noble plaisir. »

On sait que cette peinture est encore mentionnée en 1516 dans l'inventaire de Marguerite d'Autriche (voir *Inventaire de Marguerite d'Autriche*, *Cabinet de l'amateur*, 1842, t. II, p. 246. — Voir aussi R. van Bastelaer et G. de Loo, *Peter Bruegel l'ancien, son œuvre et son temps*, etc., p. 22. G. van Oest, Bruxelles, MCMV).



Fig. 1. — Le Paradis, le Jugement dernier, l'Enfer.

Copie d'une peinture de Bosch. — Vienne, Académie des Beaux-Arts.

conservé à l'Académie de Vienne (fig. 1), songèrent à une signature probable du peintre Mandyn, cité plus haut. Malheureusement, cette hypothèse ne put être maintenue, car la comparaison faite avec la seule œuvre authentique et signée : *Mandyn*, conservée à la galerie Corsini, à Florence, démontra que la technique de ce peintre accusait visiblement une époque plus tardive.

Il n'est pas inutile de rappeler ici, d'après M. G. Glück [1], que c'est alors que M. Dollmayer, croyant à l'existence d'un autre imitateur de Bosch portant cette même initiale, lui attribua toutes les œuvres où il put relever cette lettre, généralement gravée sur des lames de couteaux ; enlevant ainsi à Bosch toute une série de peintures excellentes, notamment *le Couronnement d'épines* de Valence ; *les Sept péchés capitaux*, *le Chariot de foin* et *les Délices terrestres* de l'Escurial ; *l'Opérateur du caillou* (n° 1860 du musée du Prado) et d'autres œuvres encore que M. Justi considère comme de véritables chefs-d'œuvre du maître.

M. Glück [2] estime que cette lettre ʙ ne peut être considérée comme une signature, et qu'il y aurait plutôt lieu de croire, avec M. Th. von Frimmel [3], que c'est une marque de coutelier ou d'armurier, alors populaire, consciencieusement reproduite par Jérôme Bosch et copiée par l'imitateur anonyme du *Jugement dernier* de Vienne. On sait d'ailleurs par Guichardin, que Bois-le-Duc, la ville natale de Bosch, fut de bonne heure renommée pour ses fabriques de couteaux, et il serait assez naturel que notre peintre satirique en ait pourvu les lames d'acier qu'il mit entre les mains des bourreaux et des démons tortionnaires qu'il prodiguait dans ses diableries.

Citons encore le peintre mosan Henri Bles ou Met de Bles, surnommé en Italie « Civetta », à cause de la chouette dont il signait ses peintures, et son compatriote Joachim Patenier, qui exécutèrent l'un et l'autre des paysages caractéristiques, où ils surent inscrire des scènes drôles ou fantastiques. Franz Mostaert, de Hulst, qui, d'après van Mander, fut un élève de Henri Bles, suivit également l'exemple de son maître et doit aussi être rangé parmi les imitateurs probables de Jérôme Bosch.

Un curieux triptyque inconnu [4], représentant au centre un *Jugement dernier*, et sur les volets : à droite *l'Enfer* et à gauche *le Paradis*, signé en grandes lettres gothiques : *Jeronimus bosch*, mérite d'être signalé, car il nous fait connaître une œuvre caractéristique et rare de l'un de ces faussaires contemporains dont parle Don Felipe de Guevara [5]. La facture générale de ces panneaux (voir fig. 2), leur couleur, l'aspect des paysages, tantôt verdoyants et pleins de fraîcheur, dans *le Paradis*, tantôt sombres et rocheux, avec des horizons en flammes dans les autres, indiquent clairement une œuvre flamande, ou plutôt mosane, datant des premières années du XVIe siècle.

Dans le haut de la composition centrale apparaît le Christ dans une gloire. Il tient

1. G. Glück, *Zu einem Bilde von Hieronymus Bosch in der Figdorschen Sammlungen in Wien*, tirage à part du *Jahrbuch des Kgl. Preus. Kunstsammlungen*, 1904, Heft III, p. 8).

2. Gustave Glück, *op. cit.*, p. 6.

3. Th. von Frimmel, *Geschichte der Wiener Gemäldesammlungen*, t. 5, p. 461.

4. Acquis pour notre collection particulière en 1907 (vente Fievez, Bruxelles). Provient de la galerie van de Waele, de Bruges (cette peinture a malheureusement subi quelques repeints).

5. L'existence des faussaires du XVIe siècle — spécialement pour Bosch, — a été attestée non seulement par Guevara, mais aussi par Signença, par Sandrart, par Bullart et par bien d'autres. Voir à ce sujet : Maurice Gossart, *op. cit.*



Fig. 2. — Henri Met de Bles. — Le Paradis, le Jugement dernier, l'Enfer.

Collection de M. Louis Maeterlinck.

dans la main droite la branche de lys emblématique, tandis que l'épée de justice se rapproche miraculeusement de sa main droite. Quatre anges sonnant de la trompette, deux en haut, deux en bas, l'entourent. Leur costume et leurs types indiquent clairement la continuation des traditions de l'école de van der Weyden. A droite et à gauche, à moitié cachés par des nuages[1], s'approchent les apôtres et les saints martyrs, tous dans une attitude d'adoration. Plus bas, dans un vaste et sinistre paysage, dont l'horizon s'éclaire légèrement du côté du volet représentant *le Paradis*, on voit se dérouler les terribles péripéties qui accompagneront le dernier jour du monde. A gauche, des cannibales aux formes diaboliques apprêtent un horrible festin. Ils cuisent à la broche une tête et une jambe, cette dernière sectionnée à la hauteur de la hanche, tandis que d'autres cuisiniers infernaux préparent sur une table ou fument dans l'âtre d'autres débris humains. A droite, une curieuse machine de guerre automobile (déjà !), blindée de plaques d'acier et surmontée d'une coupole comme nos forteresses les plus modernes, s'avance lentement. Des soldats, couverts d'armures noircies et munis des armes offensives et défensives les plus étranges, marchent à l'abri de cette terrible machine. Par une ouverture pratiquée dans le blindage, on aperçoit deux dragons dont les yeux et les gueules brillent dans l'ombre et qui, pièces d'artillerie vivantes, lancent de vrais boulets de canon.

De toutes parts on voit se passer des scènes de carnage, ou bien on assiste à des supplices ingénieux, parfois repoussants. Des bêtes fantastiques, composées d'éléments disparates empruntés à tous les règnes de la nature, circulent ou grouillent çà et là, ajoutant à l'horreur de ce dernier jour de l'humanité.

Tout à l'avant-plan, à gauche, un groupe formé de monstres ou de démons, affublés de costumes orientaux, constituant une espèce de parodie des Rois mages, semble se concerter pour inventer ou diriger d'autres massacres, tandis que, par une crevasse, sort une bande de soldats armés, qui, à peine ressuscités, taillent en pièces les derniers des malheureux humains, dont ils éparpillent les membres détachés çà et là sur le sol.

Dans le lointain, des constructions bizarres, en formes de brocs de grès ou de bouteilles pansues, constituent des portes de ville ou des têtes de ponts. Un autre broc gigantesque, muni d'une roue, sert de moulin à eau. Sur le pont, comme sur la rivière qu'il traverse, se passent également des scènes effrayantes ou burlesques. Toutes se déroulent dans un site montagneux où se dressent ces rochers « en aiguille », rappelant les paysages de la région mosane dont Bles et Patenier étaient originaires.

Sur le volet de droite, qui doit représenter *l'Enfer*, un immense incendie, aux sinistres lueurs rouges, jaunes et vertes, embrase tout l'horizon. Des « batelées » de damnés tourmentés par des démons, tournent, immenses girouettes, sur des volcans en feu. Sur une corde tendue au sommet d'un rocher, glisse, enfilé, un des réprouvés. D'autres fuient, épouvantés, poursuivis par la meute acharnée des démons tortionnaires. A l'avant-plan, dans un lit à baldaquin richement drapé, une jeune femme nue se débat, éperdue. D'un côté, une diablesse portant la coiffure à cornes, affublée

1. Nous avons vu, dans une étude précédente, que cette disposition était adoptée dans les mystères du temps, où l'on cachait les praticables des apparitions célestes par des nuées peintes. V. la *Revue*, t. XIX, p. 317 : *L'Art et les mystères en Flandre*.

d'un nez en forme de clarinette, l'enlace de ses bras velus et noirs, terminés par des griffes, tandis que, d'autre part, des monstres hideux, aux formes de batraciens et de reptiles, ouvrent les bras pour empêcher sa fuite. Sur la courte-pointe bien tirée s'avance, immonde et crachant une épaisse fumée verte, un énorme lézard. Une autre femme nue, maintenue par d'affreux suppôts de l'Enfer, est forcée d'assister pleine d'horreur à cette scène de cauchemar où le peintre semble avoir voulu montrer le châtiment de la femme débauchée, dont les manœuvres perverses entraînent l'homme à sa perte dans ce monde et dans l'autre. Dans un coin à droite, deux personnages burlesques, constitués par deux énormes têtes sans corps, d'énormes insectes à formes de scorpions, complètent cette interprétation diabolique des peines infernales.

Bien différent, *le Paradis*, sur le volet de gauche, nous montre le spectacle non moins curieux des joies célestes, qui rappellent jusqu'à un certain point *les Délices terrestres* de l'Escurial, dont il a été question plus haut. Dans un vaste paysage, clair et verdoyant, traversé par un large fleuve rappelant la Meuse, arrivent les élus, sous la conduite des anges. A l'avant-plan, une tente somptueuse, de forme ronde et richement drapée, abrite du soleil quelques bienheureux et bienheureuses qui, complètements nus, prennent sans façon le frais à l'entrée, tandis qu'un autre personnage, tout aussi peu vêtu, se glisse en rampant sous les draperies, au grand étonnement d'une cigogne drôlement juchée sur le bas de ses reins. Tout se passe au ciel avec une innocence et une absence de pudeur absolues[1]. Ici, quelques habitants du Paradis, également nus, se promènent sagement dans les allées bien sablées qui serpentent au loin dans le paysage. Là-bas, d'autres élus se divertissent dans une grande barque pavoisée, recouverte d'étoffes précieuses. Un énorme poisson, nageant à la surface de l'eau, sert de monture à ceux des bienheureux qui préfèrent comme amusement ce genre d'équitation nautique. Dans le haut du panneau, un énorme et étrange météore semble orner et éclairer ce bizarre séjour céleste.

Remarquons tout d'abord que la signature, apposée en gros caractères gothiques sur le volet de droite, constitue un faux assez grossier. La calligraphie, l'orthographe même du nom, où manque l'*h*, ne sont pas du tout conformes aux signatures si bien imitées que l'on rencontre sur les copies célèbres de Bosch, notamment sur les nombreuses imitations de *la Tentation de saint Antoine*, du château royal d'Ajuda, près de Lisbonne, et dont on connaît les beaux exemplaires de Bruxelles, d'Anvers, d'Amsterdam, de Bonn et de Woerlitz.

D'autre part, il est certain, comme me l'écrivent MM. H. Hymans, G. Glück, M. Gossart et Hulin (de Loo), consultés, que notre triptyque ne constitue la copie proprement dite d'aucune composition connue du maître. Le plagiaire, qui semble avoir fort bien connu l'œuvre complète de van Aken, s'est évidemment inspiré de la mise en page du *Jugement dernier* de l'Académie de Vienne, mais nombre de détails typiques viennent nous prouver qu'il connaissait également le même sujet conservé au musée de Douai (attribué par le catalogue à R. van der Weyden et restitué à Bosch par M. Hymans), le *Jugement* de M. Paeully, à Paris, celui reproduit par la gravure

1. On sait que les élus, dans les mystères du temps, étaient représentés nus, et que, souvent, ces représentations religieuses inspirèrent nos artistes. Voir à ce sujet le chapitre IV de notre *Genre satirique dans la peinture flamande*. Bruxelles, Van Oest, 1907.



HENRI MET DE BLES. — LE PARADIS, LE JUGEMENT DERNIER, L'ENFER.

Musée de Bruges.

connue de Alart du Hamel (fig. 3), signée *Bosche*, exécutée d'après une composition perdue du maître [1], et aussi l'estampe postérieure dite *Justorum animæ*, gravée par Cock, puis reproduite par Michel Snyders.

Ainsi, les deux monstres, homme et femme, dont les grosses têtes privées de troncs s'articulent directement sur des bas de jambes que l'on remarque tout à l'avant-plan de notre volet de droite, nous les retrouvons avec des variantes sur le *Jugement dernier* de l'Académie de Vienne, sur le triptyque de *Saint Jérôme*, au Musée impérial de la même ville, comme dans l'estampe de Alart du Hamel et dans nombre d'autres pièces connues.

L'oiseau portant un papier dans son bec, qu'on aperçoit non loin de là, au pied du lit du même volet, se trouve également reproduit sur le volet de droite de la copie de *la Tentation de saint Antoine* de Lisbonne, conservée à Bruxelles. La colline embrasée d'où jaillit le pont « large d'un pied et long de mille », s'observe dans le panneau de Madrid, *Visio Tondali*. Comme nous l'a fait très bien observer M. Gossart, mille autres détails se révèlent dans le panneau central de notre triptyque : c'est le gros homme nu, au nombril proéminent (tiré du volet droit de *la Tentation de saint Antoine*), lâchant ses cartes (comme dans la *Visio Tondali*), la roue dentée, la broche et les cuisiniers infernaux, ces myriapodes (que l'on rencontre dans *les Délices terrestres* de Madrid) ; ces édifices faits de bouteilles ou de brocs ventrus, et surtout cet entonnoir renversé, souvent garni d'archers sous son pavillon, qui se rencontre dans presque tous les tableaux du maître, et que l'on retrouve avec des variantes sensibles dans la peinture gantoise.

La scène principale, qui remplit l'avant-plan du volet droit de notre triptyque, cauchemar, ou plutôt « assaut livré au lit d'une moribonde par les larves infernales, interprétation saisissante des bois célèbres de l'*Ars moriendi* », nous paraît totalement étrangère à l'œuvre de Jérôme Bosch et ne se rencontre même pas dans les autres imitations connues du maître. Peut-être la présence de cette scène tout à fait nouvelle, dans une composition devenue presque classique, au milieu de thèmes rebattus et de figurants décalqués, nous met-elle sur la trace d'un imitateur plus fécond et moins servile que ceux de Vienne et de Madrid.

« Il y a un maître, m'écrit M. Gossart, qui, plus qu'on ne le soupçonne, présente bien des rapports avec Bosch, et dont les mérites de paysagiste font trop oublier les tendances satiriques, c'est Met de Bles. J'avoue cependant tout de suite, ajoute-t-il, que si j'avance ce nom, ce n'est point pour la pie qui se détache au volet dextre de votre triptyque, ni pour la chouette qui rêve en son panneau central. Mais je voudrais rappeler plutôt un panneau de Vienne (n° 657), dont la manière révèle à n'en point douter le peintre mosan, et dont l'inspiration, la composition, le détail, sont entièrement empruntés à Jérôme Bosch [2]. Permettez que je rappelle, au volet dextre de votre tableau, le paysage montueux, coupé de vallonnements et de collines boisées. »

1. Le Cabinet de Dresde possède un des treize exemplaires connus de cette estampe (fig. 3).

2. Pour ce qui regarde la *Tentation de saint Antoine*, le n° 657 du musée de Vienne, je ne puis admettre son attribution à Henri Met de Bles. M. G. Gluck, consulté, partage ma manière de voir.

Cette apparence mosane, qui se montre si clairement dans l'aspect de notre paysage céleste et dans les rochers effrayants de l'Enfer — apparence que nous avons signalée déjà, — ne peut effectivement faire songer qu'à un peintre de ces contrées, soit à Joachim Patenier, de Dinant, soit à Henri Met de Bles, de Bouvignes.

Or, la facture précieuse, si bien connue, du premier de ces artistes, ne se retrouvant pas dans les sites champêtres un peu « mous » du triptyque de Gand, il ne nous reste qu'à les attribuer au second de nos paysagistes mosans, dont la signature — un hibou ou une chouette — se trouve placée si bien en évidence sur le broc, à la roue dentée de notre panneau central.

On remarquera d'ailleurs dans ce triptyque tous les caractères distinctifs qui marquent les œuvres authentiques de Bles, dont l'activité artistique correspond à la date apparente de la peinture, c'est-à-dire au premier tiers du XVI[e] siècle. On y reconnaît, non seulement ses paysages des bords de la Meuse, ses collines verdoyantes alternant avec des rochers fantastiques, aux teintes rousses, qui rappellent si bien les environs de Bouvignes, dont notre peintre était originaire, mais aussi cet entassement de petites figures aux costumes fantaisistes, et jusqu'à ses défauts, notamment la longueur exagérée de ses personnages.

Nous savions déjà, par Van Mander, que Bles affectionnait le genre humoristique cher à nos peintres drôles. L'auteur du *Schilderboek* cite, parmi ses œuvres authentiques, *le Mercier endormi et les singes qui lui dérobent ses marchandises et les pendent à des arbres*, peinture que l'on croit pouvoir identifier avec un même sujet, conservé au musée de Dresde. On sait de plus que, parmi ses œuvres appartenant au genre fantastique, il faut citer une *Tentation de saint Antoine* du musée de Bruxelles, et un *Enfer* conservé à l'étage supérieur du palais des Doges, à Venise, peinture si complètement semblable aux œuvres de Bosch, qu'on l'aurait attribuée à ce maître, si l'on n'avait été certain de son origine.

Comme on le voit, l'étude succincte du curieux triptyque de Gand, avec sa signature fausse si typique, nous apporte une contribution nouvelle à l'histoire de la vie et de l'œuvre d'un paysagiste humoristique wallon trop peu connu. Elle nous permet, grâce à ce « fait nouveau », de ranger avec certitude Henri Met de Bles parmi les nombreux imitateurs de Jérôme Bosch, et dévoile l'anonymat d'un de ces plagiaires presque contemporains, qui ajoutaient à leurs œuvres la signature du maître comme un hommage probable ou, plus certainement, pour vendre plus avantageusement leurs productions.

L'étude ci-dessus était composée, lorsque nous avons eu l'occasion de voir à l'Exposition de la Toison d'or, à Bruges, une œuvre très semblable à celle que nous possédons (pl. p. 153). C'est également un triptyque, représentant au centre *le Jugement dernier*, et sur les volets *l'Enfer* et *le Paradis*[1]. Quoique cette dernière peinture, tout aussi faussement signée Hieronymus Bosch, soit très supérieure comme exécution et comme conservation à celle de Gand, nous croyons qu'il y aurait lieu de

1. N° 218 du catalogue de l'exposition de la Toison d'or, à Bruges, p. 62 et 63, Librairie nationale de G. van Oest et C[ie], Bruxelles, 1907. Ce triptyque, qui appartenait à M. Seligmann, de Paris, a été acquis par M. le ministre d'État Beernaert, qui en a fait don au musée de Bruges.

l'attribuer également à Henri Met de Bles, qui se montrerait cette fois dans une œuvre plus parfaite, donnant toute la mesure de son talent.

Comme on le verra, en comparant les deux peintures (voir la fig. 2 et la pl. p. 153), les ressemblances dans la façon de les composer et de les comprendre sont grandes. Dans l'une et l'autre, on remarquera les mêmes paysages, inspirés du pays mosan dont notre peintre est originaire. Les nombreuses petites figures, aux formes maigres, longues et grêles, qui constituent une des caractéristiques des œuvres de Met de Bles, s'y rencontrent également. On y remarque les mêmes scènes de carnage, où des

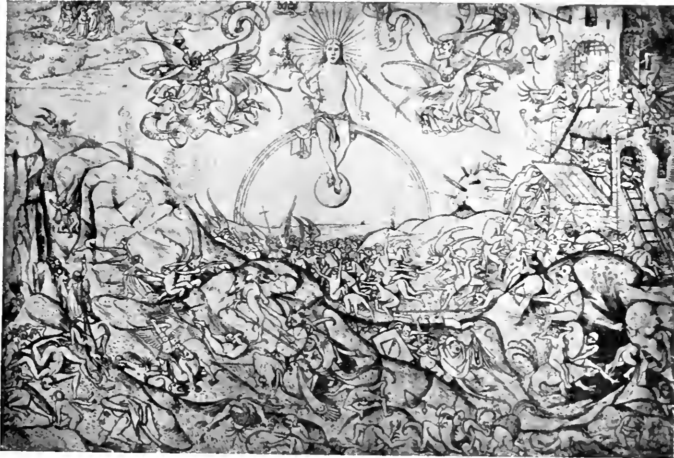


FIG. 3. — LE JUGEMENT DERNIER.
Gravure d'Alart du Hamel, d'après une œuvre perdue de Bosch.

malheureux nus sont taillés en pièces et leurs membres épars disséminés sur le sol. Le Christ, isolé dans une gloire, tel que nous le voyons dans le panneau central de la peinture de Gand, apparaît d'une façon presque identique dans la composition brugeoise. Bien d'autres détails encore seraient à noter : le gros moine nu, au ventre proéminent, les trois monstres en costumes orientaux parodiant les Rois Mages, les êtres étranges à grosse tête emmanchée sur des bas de jambes sans articulation, tout cela est analogue et se retrouve aussi sur la copie conservée à l'Académie de Vienne. Quoique la chouette, considérée naguère comme la signature certaine du maître, n'ait plus une signification aussi exclusive[1], nous ne pouvons cependant omettre

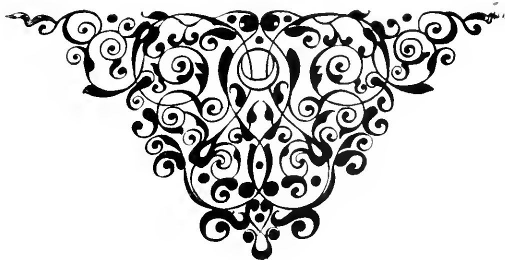
1. Voir à ce sujet notre étude *Une œuvre inconnue de Jérôme Bosch* (*Gazette des Beaux-Arts*, 1900).

de signaler sa présence, ainsi que celle de nombreux entonnoirs grotesques, que l'on peut voir aussi sur d'autres imitations de Bosch, peintes par de Bles, notamment sur sa *Tentation de saint Antoine* du musée de Bruxelles.

La marque en forme de *B* gothique, qui se rencontre sur la peinture analogue de Vienne, et que feu le Dr Dollmayer avait cru, en la renversant, pouvoir identifier avec la première lettre du nom de Mandyn, se trouve également placée en évidence sur le grand couteau du panneau central du *Jugement dernier* de Bruges. Les œuvres portant cette marque ayant été définitivement enlevées à Mandyn, notre *B*, qui constitue la première lettre du nom de Bles, ne pourrait-il pas être considéré comme son monogramme? L'époque de l'exécution du triptyque, ce que nous savons de la vie et de l'œuvre de l'artiste, des productions duquel la nomenclature est à refaire, tout contribue à rendre cette attribution des plus plausibles.

On a trop longtemps et trop exclusivement jusqu'ici considéré Met de Bles comme un paysagiste, à qui l'on pouvait attribuer, à tort et à travers, les œuvres les plus disparates et les plus dissemblables, dès que l'on y constatait la présence d'une chouette. On a oublié que, né en 1480, il fut le plus ancien et le plus fécond des imitateurs du « Faiseur de diables » de Bois-le-Duc, et que c'est à lui qu'il y a lieu de songer tout d'abord lorsqu'il s'agit d'identifier certaines œuvres « drôles » ou fantastiques, datant du premier tiers du XVIe siècle, jusqu'ici soigneusement, mais inexactement étiquetées dans les musées sous le nom de Bosch, à cause de leur signature apocryphe.

L. MAETERLINCK.



BIBLIOGRAPHIE

Prome et Samara. Voyage archéologique en Birmanie et en Mésopotamie, par le général L. de Beylié. — Paris, E. Leroux, 1907, in-4°, 146 pages, avec 100 gravures et 14 planches hors texte.

De nos jours, il n'est pas un critique d'art qui ne soit conduit, véritable juif errant, à parcourir tous les musées et toutes les villes de l'Europe : mais que dire de ceux qui s'occupent des arts de l'Orient et de l'Extrême-Orient, de ceux qui, comme le général de Beylié, se croient obligés de faire jusqu'à deux fois en une année le voyage de Birmanie ! Il semble que, pour de tels travaux, il faille comme le trop plein de l'énergie inemployée d'un soldat.

Le livre du général comprend trois parties. La première est le récit de son voyage, la seconde est relative aux fouilles faites à Prome, en Birmanie, et la troisième, résultat des fouilles faites à Samara, en Mésopotamie, est une étude sur l'architecture des Abassides au IXe siècle.

En lisant le curieux et savant ouvrage qu'est le *Voyage archéologique en Birmanie et en Mésopotamie*, du général de Beylié, on comprendra quelle somme d'efforts et de fatigues représentent de telles études. Mais que de satisfactions n'entraînent-elles pas après elles ! C'en est une de s'entendre dire, dans un coin reculé de la Mésopotamie, que l'on est le premier général français que l'on ait vu dans ces régions depuis les Croisades. C'en est une autre plus précieuse d'entendre dire à l'Institut : « Aux deux tronçons de la chaîne, dont l'un part du règne des Achéménides et l'autre conduit jusqu'à nos jours, il manquait un maillon : c'est ce maillon que M. le général de Beylié a découvert ».

Marcel Reymond

L'Archéologie égyptienne, par G. Maspero. **L'Archéologie grecque**, par Max. Collignon. — Paris, A. Picard et Kaan, 1907, 2 vol. in-8°.

Vingt années ont passé depuis que MM. Maspero et Collignon faisaient paraître, dans la *Bibliothèque de l'enseignement des beaux-arts*, publiée sous la direction de M. Jules Comte, leurs manuels d'archéologie égyptienne et grecque, qui sont restés comme les modèles du genre : vingt années, pendant lesquelles les fouilles d'Égypte, de Grèce et d'Asie-Mineure ont prodigieusement enrichi notre connaissance de l'art antique, tandis que les érudits s'attachaient à préciser les dates, à reviser les textes, à comparer et classer les monuments.

Après plusieurs éditions successives, le jour est bientôt venu où ces deux ouvrages ne furent plus au courant des dernières découvertes de la science, mais leur remise au point devait entraîner une telle somme de travail pour les auteurs et de dépense pour les éditeurs, qu'on aurait pu craindre de les y voir renoncer.

Heureusement, il n'en a rien été, et voici le monde des étudiants et des amateurs en possession de deux ouvrages qui peuvent, extérieurement et à première vue, ressembler aux volumes primitifs, mais qui sont bien, en réalité, des livres tout nouveaux. Sur la demande de MM. Picard et Kaan, les actifs éditeurs de la *Bibliothèque de l'enseignement des beaux-arts*, MM. Maspero et Collignon ont accepté de revoir leurs manuels ; et l'on ne saurait trop remercier ces savants, que tant de tâches appellent de tous côtés, plus fructueuses et plus honorifiques, et qui ne craignent pas de réserver une part de leur temps à celle, plus modeste à tous points de vue, de travailler à l'initiation des commençants. Ils ont donc revu leurs livres, où bien des chapitres ont exigé un complet remaniement, et où, en fin de compte, il n'est peut-être pas une page qui n'ait eu à subir quelque retouche : et cela sans dépasser le cadre primitivement fixé. A ces remaniements et à ces additions est venue s'ajouter une nouvelle amélioration : l'illustration a été non seulement augmentée (il y a près de 550 figures dans chacun des deux ouvrages), mais presque entièrement renouvelée par l'emploi de la similigravure.

Comment ne saluerait-on pas l'apparition de ces deux petits livres, tout pleins de choses et de si bien dites ? Et pourquoi ne marcheraient-ils pas, comme leurs aînés, dans la voie du succès, puisqu'ils ont tous les mérites de ceux-là, avec plusieurs autres, au surplus, que l'on vient d'énumérer ?

ÉMILE DACIER.

Der Schwæbische Schwitzaltar, par Marie SCHUETTE. — Strasbourg, J. H. Ed. Heitz, in-8°, 265 pages, et un album de 82 planches.

Cet ouvrage est le n° 91 de la collection *Studien zur deutschen Kunstgeschichte*, qui, à diverses reprises, publia des études sur les maîtres souabes : Martin Schaffner (n° 20), Frédéric Herlin (n° 26), Hans Schüchlin (n° 62), Hans Multscher (n° 82), etc. Il complète la série de ces monographies en étudiant les conditions dans lesquelles se développa l'industrie des autels sculptés et peints, dont la Souabe fut un des centres les plus actifs. Il analyse les thèmes qu'elle a utilisés vers la fin de l'époque gothique, au moment où l'influence des Flandres remontait la vallée du Rhin. Il définit son idéal décoratif, sa conception de la figure et des groupes. Enfin, il établit un inventaire des œuvres conservées en Wurtemberg, en Bavière, en Suisse, etc. C'est une excellente contribution à l'histoire de la plastique de la Haute-Allemagne.

ANDRÉ GIRODIE

Histoire générale des beaux-arts, par Roger PEYRE. — Paris, C. Delagrave, 1907, in-16.

Voici la septième édition d'un livre, qui est à la fois une sorte de grammaire abrégée et un répertoire des faits principaux se rapportant aux beaux-arts. Neuf

cents pages, trois cents figures, des tables et des bibliographies, c'en est assez pour que le lecteur trouve à portée de sa main le renseignement qu'il désire sur n'importe quel artiste ou n'importe quelle œuvre d'art de toutes les époques, depuis les pyramides égyptiennes jusqu'aux opéras des musiciens actuellement vivants; car la musique y a sa place, comme la peinture, la sculpture, l'architecture, la gravure, les arts industriels; et l'auteur y trouve encore le loisir de donner une idée des influences, des systèmes d'enseignement, de la situation faite aux artistes et aux artisans à diverses époques.

C'est en vérité un *compendium* nourri de faits et qui, pour être succinctement rédigé, échappe pourtant à la sécheresse et à la monotonie.

Nineteenth century Mezzotinters. Charles Turner, by Alfred WHITMAN. — London, 1907, G. Bell and sons, gr. in-4°.

C'est le troisième volume d'une série qui comprend déjà Samuel William Reynolds et Samuel Cousins : il est conçu sur le même plan, établi avec le même soin de rédaction et le même luxe d'édition que les précédents. Une biographie de l'artiste (1774-1857) précède le catalogue, dont les 921 pièces sont décrites minutieusement dans leurs différents états, les principales étant reproduites en hors-texte au cours de ce gros volume.

M. Alfred Whitman écrit dans son avant-propos que c'est là le fruit de plusieurs années de travail, et il n'est pas besoin d'avoir longtemps feuilleté son beau livre pour en être convaincu : l'œuvre de ce laborieux Charles Turner, aussi bien doué qu'il était possible de l'être, et qui eut ceci de plus que son maître John Jones, de pouvoir à son gré varier son style suivant les besoins du sujet, passer de Beach à Rembrandt et de Raeburn à Greuze, sans employer d'autre procédé que la mezzotinte, l'œuvre de Ch. Turner poursuit la riche lignée des beaux maîtres de la gravure anglaise du XVIIIe siècle et méritait le monument d'érudition et d'art que vient de lui élever un de ceux qui étaient le mieux qualifiés pour le faire.

Les Villes d'art célèbres. Gênes, par Jean DE FOVILLE. **Grenoble et Vienne,** par Marcel REYMOND. **Poitiers et Angoulême,** par H. LABBÉ DE LA MAUVINIÈRE. Paris, H. Laurens, 1907, 3 vol. gr. in-8°.

M. Jean de Foville a parlé de Gênes en poète et en artiste, et l'on saura gré à son livre de ce que l'intensité de la vie moderne n'y étouffe point les autres souvenirs de l'ardente cité génoise. A travers le développement du grand port de l'Europe centrale, nous apparaît, grâce à lui, une autre évolution, non moins logique et non moins constante, de la ville d'Andrea Doria et de Galeas Alessi, de la ville des palais de marbre et des jardins suspendus, chère à Rubens, à Van Dyck et à Pierre Puget, à l'histoire de laquelle l'art fut toujours intimement associé.

M. Marcel Reymond, au lieu d'une ville, avait à retracer l'histoire d'une province qu'il connaît à merveille et qu'il aime particulièrement, puisque Vienne et Grenoble, l'une capitale ancienne et l'autre capitale moderne du Dauphiné, l'une riche en vestiges de l'antiquité romaine, et l'autre abondante en souvenirs de la Renaissance

et les créations des temps modernes, se complètent mutuellement : au milieu des paysages grandioses qui les entourent, elles sont comme les deux perles du Dauphiné, cette province « dont le nom est synonyme de science et de beauté ».

A Poitiers, à la ville calomniée du baptistère Saint-Jean, de Notre-Dame-la-Grande et du Palais de Justice du duc Jean de Berry, M. H. Labbé de La Mauvinière n'a pas eu de peine à gagner la sympathie de tous ceux qui goûtent profondément le charme des vieilles cités riches de monuments et de souvenirs. Deux chapitres, l'un sur les églises et châteaux poitevins de Saint-Savin et de Chauvigny, l'autre sur les églises et les monuments d'Angoulême, complètent ce livre, qui est un des plus artistement illustrés de toute cette collection des *Villes d'art célèbres*.

La Toison d'or. Origines et histoire de l'ordre, par le baron H. Kervyn de Lettenhove. 2e édition. — Bruxelles, G. Van Oest, 1907, in-4°.

Le savant président de l'Exposition de la Toison d'or, qui a ramené à Bruges, l'été dernier, la foule cosmopolite des pèlerins d'art, vient de voir paraître la seconde édition du bel ouvrage qu'il a consacré à l'ordre de la Toison d'or, depuis son institution en 1429 jusqu'en 1559. Ce n'est pas notre rôle ici de parler de la valeur historique de ce travail, que d'ailleurs le nom de son auteur, si avantageusement connu dans le monde de l'érudition, suffit à recommander, et nous devons nous borner à dire quel intérêt d'art il présente : quarante-deux planches l'illustrent, représentant un certain nombre des plus beaux portraits des chefs et souverains, et des chevaliers célèbres de l'ordre, des miniatures, des estampes, des armures, des sculptures et des tapisseries, en un mot la fleur de l'admirable exposition dont le souvenir durera, grâce à cette attrayante histoire de M. Kervyn de Lettenhove, et grâce aussi au grand album que prépare en ce moment la maison G. Van Oest sur les chefs-d'œuvre réunis à Bruges à cette occasion.

E. D.

LIVRES NOUVEAUX

— *Textes choisis* de Léonard de Vinci. Pensées, théories, préceptes, fables et facéties, traduits et publiés par Péladan. — Paris, Société du « Mercure de France », in-18, portr. et facs., 3 fr. 50.

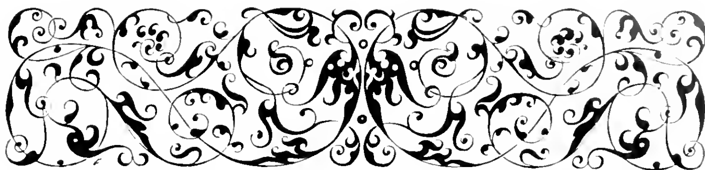
— *Nouveaux caprices de Goya*, reproduits en fac-similé, précédés d'une introduction de Paul Lafond. — Paris, H. Lahure, in-4°, pl., 50 fr.

— *Les Grands artistes. Holbein*, par Pierre Gauthiez. *Murillo*, par Paul Lafond. *Les Van Eyck*, par Henri Hymans. — Paris, H. Laurens, 3 vol. in-16, fig., 2 fr. 50.

— *Die Pariser Miniaturmalerei von der Zeit des hl. Ludwig bis zu Philipp von Valois und ihr Verhältniss zur Malerei in Nordwest Europa*, von Dr. Georg Graf Vitzthum. — Leipzig, Quelle und Meyer, in-8°, pl.

Le gérant : H. Denis.

PARIS. — IMPRIMERIE GEORGES PETIT, 12, RUE GODOT-DE-MAUROI.



LES COLLECTIONS D'ART AUX ÉTATS-UNIS

Le mouvement des arts en Amérique a été connu en Europe surtout par ses contre-coups économiques. L'intervention des États-Unis sur nos marchés d'art y a amené de profondes perturbations. Pendant longtemps, on s'était habitué à se figurer les galeries du Nouveau Monde comme des sortes de dépotoirs, où se déversait le trop plein de la production de l'Europe et, en particulier, de notre pays. On se souvenait de ce temps où des marchands pressés couraient les Salons, traversaient les ateliers, achetant en hâte, sans compter et pour ainsi dire sans regarder, de la marchandise peinte, qu'ils écoulaient avec gros bénéfices à une clientèle assez fruste et plus qu'inexpérimentée.

Les tarifs Mac-Kinley n'existaient pas encore. Ce fut un âge d'or pour nos peintres. Mais la fortune ne montrait pas beaucoup de discernement dans ses choix. Dans mainte ancienne collection américaine on trouve la trace, qui semble aujourd'hui douloureuse aux Américains eux-mêmes, de cet éclectisme par trop étendu, qui accueillait la médiocrité avec autant de libéralité que le talent. Que les temps sont changés! Un esprit nouveau s'est levé, qui règne désormais dans les populations éclairées des États-Unis. Il y a déjà un phénomène inattendu qu'on a vu se manifester. L'Amérique prend le sens et le goût de l'Histoire. Ces peuples immenses, qui n'ont point de passé et qui ne s'en souciaient guère jusqu'à cette heure, trouvent maintenant un certain plaisir à regarder en arrière, à s'attacher à ce qui peut constituer pour eux des souvenirs ou, sinon, à s'en

créer. Telle famille qui peut compter ses générations, telle maison qui a été bâtie il y a un peu plus d'un demi-siècle, tel objet qui remonte à soixante ou à quatre-vingts ans, sont déjà revêtus d'une considération qui les rend honorables ou vénérables. C'est là un signe précurseur du tassement et du classement qui doivent inéluctablement se produire un jour dans ce monde exceptionnel, monstrueux et merveilleux, à peine sorti de son éclosion spontanée.

Ce goût naissant de l'histoire, associé à l'esprit de méthode, introduit et développé par la culture des sciences, même dans leurs applications pratiques, a contribué sans doute à la formation d'une mentalité nouvelle dans le domaine des choses de l'art. Ce qu'il y a d'incontestable, c'est que le goût des arts n'y est plus un goût empirique et banal, fondé sur une satisfaction de curiosité naïve ou de vanité ingénue, mais qu'il semble dirigé par une sorte d'esprit critique.

L'observateur attentif, qui suit les évolutions de l'Amérique sur notre marché, peut se convaincre aisément de ces modifications dans le recrutement des collections de ce pays. Non seulement la concurrence des États-Unis se fait sentir sur les ouvrages de l'école de 1830, particulièrement en faveur de l'autre côté de l'Océan, où il faut aller maintenant pour la bien connaître, ou encore sur les productions du groupe impressionniste, dont elle contiendra bientôt les plus admirables spécimens tandis que nous continuons à chicaner sur leur valeur, mais elle s'est portée sur tous les produits des époques antérieures pour lesquels elle a occasionné une hausse de prix considérable.

Tableaux du XVIIIe siècle français, portraits de l'école anglaise, chefs-d'œuvre soit des maîtres de Hollande, et principalement de Rembrandt qui y est très admiré et recherché, soit des grands Italiens du XVIe siècle, toutes ces richesses sont drainées soigneusement et amenées à prix d'or de l'autre côté de l'Atlantique. Les antiquités même voient venir leur tour. Bien mieux, les primitifs d'Italie ou de Flandres et jusqu'aux vieilles pierres meurtries ou aux bois vermoulus du moyen âge, y sont précieusement et chèrement recueillis par des intermédiaires avisés. C'est là le fait curieux et caractéristique qu'il était intéressant de signaler.

Il n'y aura donc plus bientôt, dans le domaine des arts ou de la curiosité, de sujets qui soient à l'abri de cette concurrence acharnée ; elle a

élevé le prix de l'objet d'art à un taux devant lequel, la plupart du temps, l'Europe doit rester muette. L'Amérique demeurerait maîtresse du marché



ANTOINE VAN DYCK. — MARIAGE MYSTIQUE DE SAINTE CATHERINE.
Collection de M. Sprague.

artistique du monde entier, et elle le pourra devenir un jour, si les grandes collections américaines n'étaient encore relativement limitées par rapport à celles de l'Europe et si celle-ci ne bénéficiait pas du hasard des surprises et de l'avantage, peut-être momentané, d'une culture supérieure.

Une des grandes bonnes fortunes de l'Amérique est justement dans ce fait que plusieurs des plus belles collections privées s'annoncent comme devant, soit former l'appoint principal des musées, soit constituer des musées propres. C'est ainsi que la ville de Philadelphie prend actuellement des dispositions pour l'installation de la collection Johnson, réunie avec tant d'amour, de goût et de large éclectisme, par cet amateur généreux, et qu'elle se prépare à réunir l'ensemble unique consacré à l'œuvre de Whistler par la piété de son ami, M. Charles Freer. A Baltimore, la collection Walters, si riche en chefs-d'œuvre de notre école, est le véritable musée. A Boston, la collection de Mrs. Gardner, dont nous aurons l'occasion de parler tout à l'heure, est déjà considérée comme un établissement public. A New-York, la collection Yercus, très inégale comme choix, mais qui contient certaines pièces de premier ordre, telles qu'un *Enlèvement de nymphes* par Rubens, *les Tueurs de cochons* par Millet, trois Rembrandt, deux Pieter de Hooch, un beau Jan Steen et deux superbes grands Corot, ainsi que l'inestimable galerie de M. Havemeyer, décédé depuis peu, sont destinées à accroître les trésors de cette grande cité[1]. Cette dernière collection, à elle seule, est d'une valeur d'art unique. Qu'on se dise qu'elle comprend huit Rembrandt! Il y a le portrait de sa mère, aux vieilles chairs fatiguées et palpitantes de je ne sais quelle sollicitude inquiète et permanente, aux yeux craintifs, à la bouche édentée, aux mains tremblotantes et croisées avec résigation : on ne peut voir rien de plus humain ni de plus ému que cette pieuse image. Il y a aussi une mystérieuse Saskia, vision riche, profonde, avec tout le charme et toute la féminité de cette exquise figure, dans je ne sais quoi de caressant, d'enveloppant, de tendre et de doucement pénétrant. Puis un Holbein, un admirable Pieter de Hooch, un délicieux petit Watteau, le fameux portrait de cardinal du Greco, que nous avons tous admiré, il y a quelques années, chez MM. Durand-Ruel, d'où est sortie à peu près toute cette collection. Pour les modernes, les plus beaux Goya, une huitaine, parmi lesquels *la Hermosa librera* et certains portraits qui ont la décision et le charme de portraits d'Ingres. D'Ingres lui-même, un portrait, inconnu jusqu'à ce jour, de personnage corse,

1. Depuis que ces lignes ont été écrites, on a annoncé que l'incomparable collection de décoration architecturale, acquise par M. Pierpont Morgan à M. Hoentschell, était destinée par le grand amateur américain au musée de New-York.



Le Greco. — Portrait du cardinal Nino de Guevara.
Collection de M. Havemeyer.

œuvre de tout premier ordre, recueillie avec le flair avisé de l'artiste de goût et de grand talent, qui a présidé de loin à la formation de cet ensemble : on sait que je veux parler de Miss Mary Cassatt. Puis des Courbet, des Manet, des Monet, tous morceaux de premier choix. De Corot, six figures qui sont des pièces capitales dans son œuvre ; enfin une chambre entière consacrée à Degas ! Si, vraiment, comme on l'annonce, cette galerie devient publique, on voit quel enrichissement exceptionnel ce peut être pour la ville de New-York et combien nous pouvons envier le sort des musées américains.

Grâce à des ressources avec lesquelles ne peut rivaliser aucune galerie publique, grâce à la persévérance de leurs fondateurs, à leur goût qui se développe et s'affine, aux excellents conseils qu'ils reçoivent d'intermédiaires expérimentés, la plupart de ces collections, — telles celles de MM. Frick, Atmore Pope, Widner, Terrell, John Hay, Sprague, Wittman, sir William van Horn, etc. — forment des ensembles plus ou moins étendus, plus ou moins spéciaux, quelques-uns exceptionnellement riches, tous supérieurement instructifs. A cette heure, l'étude des collections privées des États-Unis est plus féconde en enseignements que celle des musées proprement dits.

Ceux-ci, d'ailleurs, ont une histoire très courte. Leur passé n'est pas compliqué : tandis que la plupart des galeries d'Europe, créées à la fin du XVIIIe siècle ou au début du XIXe, ont, le plus souvent, comme fonds, les trésors de vieilles collections princières, et se sont enrichies des dépouilles des palais ou des églises, l'origine des musées américains ne remonte guère au delà d'une trentaine ou d'une quarantaine d'années. Le Metropolitan Museum de New-York, par exemple, fondé en 1870 par une société privée, n'a été construit par parties que de 1876 à 1898.

On compte bien en Amérique, dans l'ensemble des États-Unis, une centaine de musées d'art. Mais la plupart sont des annexes aux bibliothèques, aux institutions d'enseignement ou aux cabinets d'histoire naturelle fort nombreux et qui s'élèvent au chiffre de 250. On ne compterait pas dans tous les États de l'est et du centre, où le mouvement artistique a pris la plus grande extension, plus d'une quinzaine d'établissements vraiment dignes de ce nom.

La composition de leurs collections est, de plus, très hybride : installés

dans des locaux somptueux qui font honte à certains de nos grands musées nationaux, — on me permettra de ne pas manquer cette allusion au Luxembourg, — leur recrutement a laissé longtemps à désirer. Ils étaient formés, un peu au hasard des circonstances, d'achats plus ou moins heureux ou de dépôts plus ou moins encombrants. On voit encore au Metropolitan Museum, avec la collection Lorillard Wolf, le type de la collection qui fleurit autrefois. L'école française y brille par la diversité des genres. Vibert coudoie Jules Dupré ; Toulmouche, Delort, Cot et Leloir font vis-à-vis à Rousseau, Corot, Diaz et Daubigny ; Berne-Bellecour et Fichel sont mis en pendants à Meissonier ; Desgoffe et Lambert font bon ménage avec Vollon et Henner. Il y a même un superbe *Enlèvement de Rébecca*, par Delacroix, qui n'est pas scandalisé par une terrible *Sulamite*, la plus cabanelesque des œuvres de Cabanel. Cet ensemble marque un goût très touchant mais très incohérent pour notre école. C'est là, pour les conservateurs de ces grands établissements publics, une cause d'embarras qu'ils ne dissimulent pas ; car on ne saurait trop louer le zèle et l'esprit de méthode qu'ils apportent aujourd'hui, soit dans la présentation de leurs séries, soit dans le recrutement de leurs collections, recrutement toujours difficile, comme on en peut juger ailleurs, chaque fois qu'on est tenu en lisière par une de ces bonnes commissions tutélaires de *trustees*. On a pu voir par les dernières acquisitions de M. R. Fry, qui ont eu un certain retentissement en Europe, que le Metropolitan Museum est, du moins, en bonnes mains pour l'avenir.

Quoi qu'il en soit, les musées proprement dits des États-Unis ne suffisent pas à renseigner d'une façon approximative sur le mouvement d'art intense et de mieux en mieux dirigé qui se manifeste régulièrement en Amérique. Ce sont les collections privées qui, seules, peuvent donner les véritables et fortes sensations d'art.

Justement, à cette heure et tout à propos, nous avons à signaler l'apparition d'une publication assez extraordinaire, comme il n'est guère possible d'en voir naître que dans cet extraordinaire pays. C'est une étude raisonnée de chacune de ces grandes collections privées, avec un examen individuel très complet de tous leurs chefs-d'œuvre.

Ce qui en fait la première originalité, c'est sans doute son prix exceptionnel, car chaque volume vaut mille dollars, et il y en aura quinze ! Il

faut toute une fortune pour souscrire à un tel abonnement. Mais rien ne doit nous étonner de ce qui vient d'Amérique. Ne paraissons pas,



PORTRAIT DE REMBRANDT PAR LUI-MÊME (VERS 1645).

Collection de M. Herbert L. Terrell.

au demeurant, plus surpris que les Américains eux-mêmes. Le grand luxe sévère de ces volumes, leur nombre extrêmement restreint, justifient peut-être la valeur vénale de cette publication. Mais ce n'est pas là ce qui nous

intéresse. Son véritable et haut intérêt, c'est qu'elle est présentée avec une documentation inconnue jusqu'à ce jour dans aucun ouvrage de ce genre, et qu'elle est conçue avec un rare sens critique, un large esprit de haut désintéressement scientifique.

Les deux éditeurs sont MM. John La Farge et Auguste F. Jaccaci. John La Farge n'est pas connu en France ainsi qu'il devrait l'être. C'est une physionomie d'artiste comme on en trouvait un petit nombre autrefois, comme on n'en rencontre plus guère de nos jours. Elle mériterait qu'on s'y arrêtât un peu longuement. Ce n'est pas aujourd'hui l'occasion de le faire, mais la *Revue* doit présenter un jour prochain à ses lecteurs une étude sur les grands travaux de cet artiste.

Décorateur de premier ordre, on lui doit les grandes peintures murales d'Ascension Church, à New-York, de Trinity Church, à Boston, du palais de justice de Baltimore et de maint autre édifice public ou privé. Nos maîtres, Puvis ou Cazin, celui-ci qui l'avait admiré sur place, Rodin ou Bartholomé, l'ont tenu ou le tiennent en haute estime. Orientaliste des plus savoureux, en ses aquarelles d'Extrême-Asie ou d'Océanie, pays dans lesquels il a séjourné longtemps et où il a portraituré les anciennes amours de Loti, La Farge est, avec Whistler et Saint-Gaudens, un des membres de la grande trinité artistique américaine. Il est, de plus, comme eux, des nôtres à plus d'un titre. Comme eux il a reçu toute son éducation en France et, de même que Saint-Gaudens, — son nom ne l'indique-t-il pas ? — il a du sang français dans les veines, du sang français qui se réveille chaque jour plus français avec l'âge. Dans cette figure singulière, séduisante et attachante au possible, à travers je ne sais quelle hardiesse contractée dans le milieu yankee et quelle finesse d'Oriental, ce qui domine c'est l'idéalisme français. Esprit de grande et forte culture, érudit et philosophe, enthousiaste et clairvoyant, il se plaît dans le monde des idées, mais il aime à s'appuyer sur les faits. C'est le solide fond réaliste qu'il y a chez tout idéaliste français. Dans cette grâce exotique et cette distinction toute française, on retrouve un peu de la tournure de pensée de Delacroix. Ce n'est pas seulement dans l'intelligence que cette particularité se remarque, mais dans l'œuvre même qui se rattache de près à l'inspiration de notre grand romantique. N'est-ce point, d'ailleurs, près de Chassériau, comme on l'apprendra ici, dans le milieu charmant du jeune maître et de



THOMAS GAINSBOROUGH. — PORTRAIT DE MISS ISABEL HOWLAND.
Collection de M. Herbert L. Terrell

ses deux sœurs que La Farge a vu naître ses premières velléités artistiques ? Ce sont là des souvenirs qui lui sont chers parmi les plus chers. Ses qualités de passion contenue, de profondeur et de délicatesse, se retrouvent dans ses écrits. Car La Farge a répandu, soit en conférences, soit en articles ou en volumes, de précieuses études sur les grands maitres[1] : Michel-Ange et Raphaël, Rembrandt et Rubens, Dürer et Velazquez ou encore Hokusaï, qu'il était un des rares Occidentaux à pouvoir connaître jusqu'au fond du génie de sa race. Il a publié aussi des *Considérations sur la peinture*[2], impression d'une suite de conférences données au Metropolitan Museum, et de très *Charmantes lettres d'un artiste au Japon*[3], etc.

Pour en revenir à la présente publication : *Noteworthy paintings in American private collections* (*Peintures remarquables des collections privées d'Amérique*), c'est M. John La Farge qui la présente au public dans une introduction magistrale, de même qu'il a étudié spécialement, en ce premier volume, l'ensemble de la collection de Mrs. Gardner. La part de son collaborateur, M. Aug. F. Jaccaci est tout autre. Elle n'en a pas moins son prix inestimable. Par sa connaissance exceptionnelle des musées et des livres, sa possession, rare à cet état de perfection, de toutes les langues européennes, ses relations avec tout le monde de l'érudition, son esprit à la fois ardent et ordonné, enthousiaste et sagace, par la sincérité qu'il apporte en toute chose, M. Jaccaci était le seul homme capable de tenter une pareille aventure et de la faire aboutir. Car on peut se douter de ce qu'il a fallu de persévérance pour mettre sur pied une pareille entreprise et de hardiesse pour la reprendre tout seul, après la débâcle d'une ancienne société. Patient et énergique, M. Jaccaci ne désespéra pas et il arriva à grouper autour de cette œuvre toutes les compétences des deux mondes.

Les plus grands noms de la critique ont signé des appréciations sur chaque tableau en une critique motivée. Là, c'est MM. Bode, Bredius ou Émile Michel, sur tel et tel Rembrandt ; ici M. Lafenestre sur tel Titien, ou M. Guiffrey sur tel Van Dyck ; ailleurs, sir Walter Armstrong sur tel Reynolds ou tel Gainsborough, M. Max Rooses sur tel Rubens, MM. Hymans ou Hulin, sur tel primitif des Flandres. C'est encore MM. Ricci ou Venturi

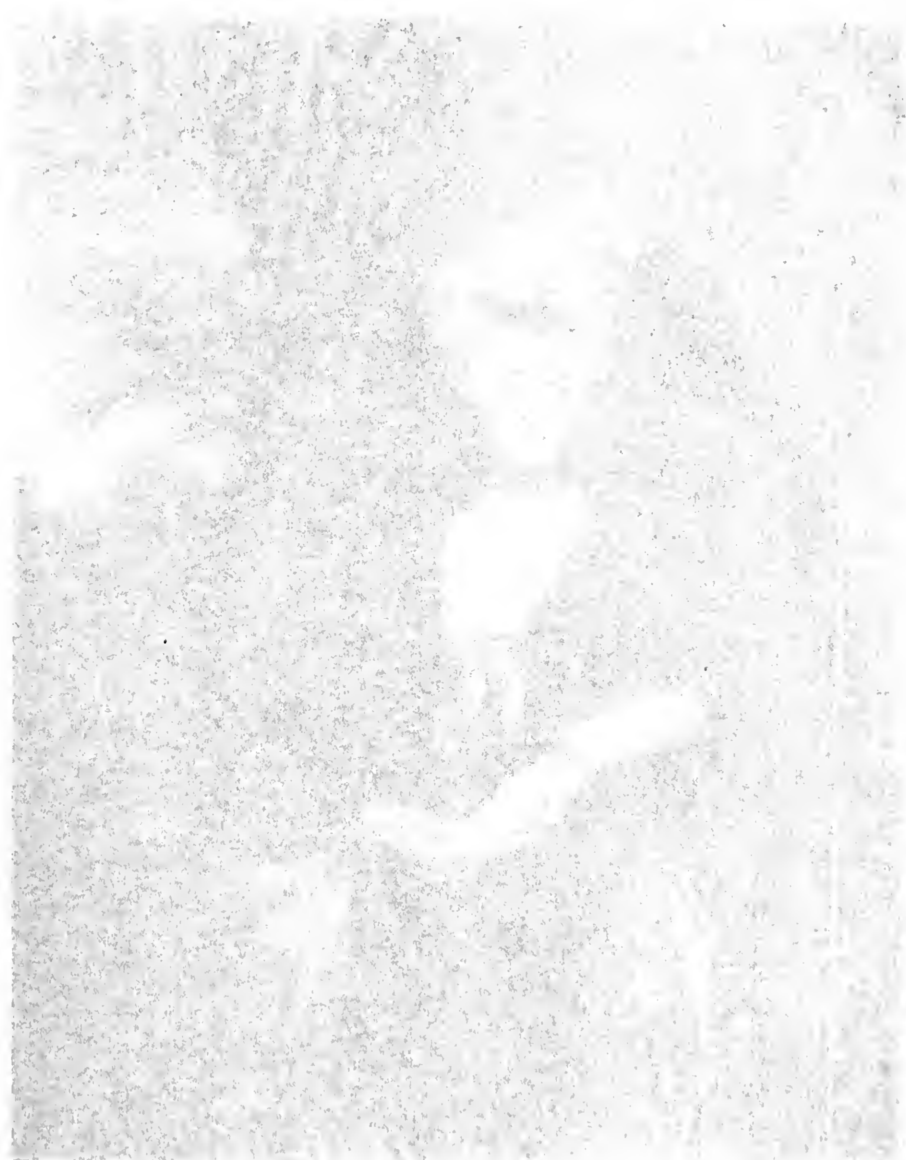
1. John La Farge, *Great Masters*. New-York, Mac Lure, Phillips and C°, 1904.
2. Mac Millan C°. New-York, 1901.
3. *An Artist's letters from Japan*. New-York, The Century C°, 1903.

sur les grands maîtres d'Italie. MM. Tourneux, André Michel, Th. Duret, Roger Marx, Camille Mauclair, A. Alexandre, pour les modernes de France. Et il faudrait citer encore MM. Perkins, Mac Coll, Marion H. Spielmann, Holmes, Kenyan Cox, Ralph. Curtis, sir Martin Conway, R. Fry. Ricketts, pour l'Angleterre et les États-Unis ; Frizzoni, Menotti et Supino pour l'Italie ; Friedlænder, Gustave Gluck et Gronau, pour l'Allemagne. C'est, on le voit, tout le haut état-major de l'histoire et de la critique qui a répondu à l'appel des éditeurs. Ajoutons que chaque ouvrage célèbre est commenté par quatre ou cinq notices qui sont de véritables articles et que le volume est complété par un *Index* extrêmement détaillé, établi avec un soin scrupuleux, par M. Jaccaci. Mais c'est bien le moins qu'on ait pu faire pour le prix de cette publication.

Le tome premier donne la description de cinq collections : la collection de Mrs. Lowell Gardner, celle de M. Atmore Pope, de Farmington, celle de M. John Hay, celle de M. Herbert Terrell et celle de M. O. A. Sprague.

La collection John Hay est plus spécialement dirigée vers les grands Italiens. On y trouve, entre autres, un Sassoferrato, *Madone et Enfant Jésus* ; une peinture : *la Vierge, l'Enfant Jésus et saint Jean*, attribuée à Botticelli, une *Madone en prière*, de l'école florentine du XVe siècle. Il y a aussi, cependant, un beau Christ en croix, entre Marie et Jean, de l'école flamande du XVe siècle. Chez M. Herbert Terrell, on rencontre autour d'un célèbre portrait de Rembrandt jeune, deux admirables anglais, *Lady Frances Finch*, de Reynolds, et *Miss Isabel Howland*, de Gainsborough, pièces de premier ordre qu'accompagne un des plus beaux Hoppner, *Miss Pollock*. On y voit aussi une des plus nerveuses peintures de notre Henri Regnault, *Automédon et les chevaux d'Achille*, à côté d'un *Don Quichotte et Sancho Pança*, rutilante peinture de Monticelli. Dans la collection Sprague, c'est Van Dyck qui domine avec un *Mariage de sainte Catherine*, savamment commenté par M. Jules Guiffrey. On y remarque aussi un charmant Hoppner, *Master Mercier*, portrait d'enfant aux grands yeux naïfs, aux boucles blondes, jouant dans un fond chaud de paysage, sujet dans lequel excellent les Anglais.

Une des galeries particulièrement importantes étudiées dans ce volume est celle de M. Atmore Pope, de Farmington. M. Pope s'est adonné principalement aux modernes. Les Américains éclairés ont pris un





goût très marqué pour nos maîtres français contemporains. Ils ont pu les apprécier plus justement que les amateurs de notre pays, parce qu'ils ne sont pas embarrassés comme eux par les préjugés, nés des luttes d'école. Chez M. Pope, il y a un choix vraiment excellent de pièces de premier ordre. C'est un fragment de la *Paix* de Puvis de Chavannes, *les Avocats* de Daumier, des *Danseuses* de Degas, *la Jeune fille au chat* de Renoir, une marine de Claude Monet, *la Femme à la guitare* de Manet, une des plus exquises œuvres du maître, et de Whistler, qui, certes, est plus qu'un peu nôtre, quatre toiles célèbres : *la Vague bleue, le Vieux pont de Westminster; Bleu et argent; Bleu et violet, parmi les vagues.* Il y encore une charmante petite scène de maternité heureuse de Miss Cassatt, amie de la maison, précieuse conseillère et qui a beaucoup aidé à l'alliance de l'Amérique et de l'art français.

Mais, de toutes ces galeries, la plus importante à coup sûr est celle de Mrs. Gardner. Comme nous l'écrivions plus haut, c'est même, à certains jours, un véritable musée public et que la bonne grâce de la fondatrice tient toujours ouvert aux amis de l'art. Et quel musée! L'ensemble en a été étudié dans les *Noteworthy paintings in American collections* par M. John La Farge lui-même et chaque pièce en a été décrite et commentée en détail par les écrivains les plus érudits. C'est un des types les plus originaux des collections américaines. Je ne doute pas qu'un jour elle ne soit étudiée à part pour ceux des lecteurs de la *Revue* qui ne peuvent admettre la publication de MM. La Farge et Jaccaci dans leur bibliothèque. Mais ce n'est pas déflorer le sujet que de dire que c'est un des ensembles les plus séduisants d'œuvres d'art que l'on puisse rencontrer.

Il y a peu de trésors artistiques, d'ailleurs, qui aient un tel cadre. Surtout en Amérique où il n'y a point eu de passé pour laisser tels de ces glorieux monuments que le présent a convertis en musées. L'aménagement de cet asile de l'art est une merveille d'ingéniosité et de goût. C'est que Mrs. Gardner, qui est personnellement l'artisan de cette vraiment belle création, n'est pas une physionomie banale de collectionneur. Intelligence pénétrante, singulièrement ouverte et avisée, vive, spirituelle, énergique et persévérante, elle s'est donnée toute entière, avec une passion raisonnée, un enthousiasme tempéré par un jugement sûr, à la réalisation de son originale conception de Fenway Court.

Qu'on se figure un palais de Venise! mais un vrai palais qui s'est miré jadis dans les eaux du Grand Canal. Car Mrs. Gardner a transporté, comme on nous l'assurait dans les contes de fées, un palais tout entier des rives de l'Adriatique jusque dans un faubourg de Boston ; un palais avec ses quatre façades de marbres ajourés, d'arcades gothiques, portées sur de fines colonnettes torses élancées, un des plus purs bijoux de cette architecture vénitienne qui mêla les principes du nord aux coutumes de l'Orient. On pense à quel prix — car ce n'est qu'à cette condition qu'on peut rivaliser avec les fées, — ont été recueillis et apportés tous ces marbres sacrés. Mrs. Gardner a rêvé que, au jour où Venise serait en ruines, elle aurait sauvé une de ses magnifiques demeures seigneuriales. Ce qu'il y a d'ingénieux dans la reconstitution de ce palais, c'est que Mrs. Gardner l'a fait remettre en place à contre-sens. Les quatre façades, au lieu de former le revêtement extérieur, sont disposées intérieurement, formant ainsi un incomparable patio, abrité par une couverture vitrée qui assure la conservation indéfinie de ces précieuses reliques. Au milieu de cette cour, une fontaine jaillissante, de hauts palmiers, des fleurs rares, qui lui gardent sa physionomie exotique de petit paradis italien, des statues antiques, et, tout autour, un cloître, d'où le promeneur jouit de la beauté de ce spectacle.

Je ne m'arrête pas sur la description des appartements. Il y a, entre autres, une salle de musique dans un goût moderne, toute de l'ordonnance de Mrs. Gardner, qui fait honneur à son sens architectural ; des galeries, salons, chambres, meublés des plus beaux spécimens de meubles anciens où la Renaissance italienne fait, d'ailleurs, par endroits, excellent ménage avec les vieux ors des Bouddhas japonais ou des kakémonos harmonieusement passés. C'est dans ce splendide décor que sont répandus à profusion, mais naturellement, c'est-à-dire comme faisant partie du milieu et sans l'aspect pédagogique d'un musée ou la solennité prétentieuse d'une galerie, les chefs-d'œuvre de toutes les écoles où les Italiens dominent. Et certes, c'est avec les plus grands noms, puisque Raphaël, Titien et Mantegna figurent à côté de Fra Angelico, de Botticelli et de Giorgione. Ce qui n'empêche pas qu'on y trouve quatre Rembrandt, un *Concert* de Vermeer de Delft, un Terburg, un portrait du *Comte d'Arundel* par Rubens, la *Femme à la rose* de Van Dyck, ou encore un Jean de Mabuse et une *Vierge dans un jardin de roses* par ce rarissime Schongauer, dont il n'est, dit-on, qu'un

tableau authentique, à Colmar. J'ajouterai, pour terminer cette énumération bien incomplète, un portrait de *Philippe IV* par Velazquez, et, enfin,



MARY CASSATT. — LA TOILETTE DE L'ENFANT.

Collection de M. Pope.

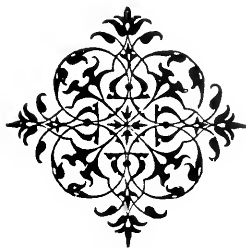
un exquis, curieux et pénétrant portrait de femme de Degas, digne de tous nos regrets, chef-d'œuvre signé de 1867, précieux comme un chef-d'œuvre d'Ingres, qui n'eût pas dû quitter la France.

On voit donc la place que méritent d'occuper les galeries privées

d'Amérique dans les préoccupations de ceux qui se livrent à l'étude des arts. Ce n'est point trop s'avancer que de répéter qu'un jour prochain il sera indispensable de les connaître pour être exactement renseigné sur l'histoire des grands maîtres. N'est-ce point déjà trop vrai, hélas ! en ce qui concerne le développement de notre école contemporaine depuis 1830.

Une publication composée comme les *Noteworthy paintings in American private collections* supprime jusqu'à un certain point la distance. Elle a peut-être l'inconvénient d'être un peu plus dispendieuse qu'un voyage en Amérique. Il semble qu'elle ne soit guère à la portée que des deux fois fortunés amateurs qui ont réuni ces collections. Par bonheur, les éditeurs ont généreusement compris leur devoir. Ils ont doté quelques grands établissements publics d'Europe de leur ouvrage, afin de le mettre à la disposition des érudits ou des curieux. La bibliothèque des Musées nationaux est flattée de posséder déjà son exemplaire. Il reste à souhaiter, toutefois, qu'une édition ultérieure, abrégée ou réduite, soit mise au niveau des moyens des pauvres travailleurs européens, dont la plupart se contenteraient d'un traitement égal au prix d'un seul de ces volumes.

LEONCE BÉNÉDITE





DÉLOS : LA TERRASSE EN BORDURE DU LAC SACRÉ.

LES LIONS DE DÉLOS[1]

Dans les premiers jours de mars 1906, tandis qu'en vue des fouilles prochaines on posait une voie Decauville à l'ouest du Lac Sacré, nos ouvriers dégagèrent un lion colossal, encore dressé sur sa plinthe et à peu près intact. La statue, taillée dans un seul bloc de marbre naxien, était tournée vers le lac et légèrement penchée en avant. Lorsqu'elle émergea des terres, elle nous montra d'abord un torse décapité, avec une franche cassure au ras des épaules, mais, quelques minutes plus tard, la tête fut retrouvée entière, entre les pattes de la bête. On n'eut pas de peine à la remettre en place, non plus qu'à recoller la mâchoire supérieure, qui s'en était détachée. L'œuvre est d'un style abrégé et brutal, d'une singulière puissance dans sa rudesse encore barbare. Le

1. Les découvertes dont nous allons parler ont été déjà signalées dans un rapport à l'Académie des Inscriptions (*Comptes rendus*, juin 1907. Rapport sur les travaux de l'École française d'Athènes, p. 348). En attendant la publication d'ensemble dont elles seront prochainement l'objet, M. Holleaux a bien voulu qu'on en entretînt un peu plus longuement les lecteurs de la *Revue*.

lion est solidement assis sur sa base, l'arrière-train ramassé, dressant sur un corps maigre à l'excès une tête menaçante (fig. 1).

Cette rencontre assez imprévue nous remit en mémoire une trouvaille beaucoup plus ancienne, à laquelle on avait fait jusqu'alors peu d'attention. En 1885, M. Homolle, explorant la même région de la ville, et partant du Lac Sacré, avait poussé vers l'ouest une tranchée profonde. A trente mètres environ au nord de notre lion, quelques fragments d'une statue identique s'étaient trouvés sur sa route, entre autres une base entière avec un arrière-train. Dans le voisinage, aucun vestige d'édifice n'avait nulle part été mis au jour. Il semblait qu'on fut en présence d'une sorte de place publique, libre de toute construction, mais décorée de statues.

Lorsque tout fut prêt pour l'évacuation des terres et que la fouille méthodique commença, il apparut que le lion déjà découvert se dressait à l'extrémité d'une longue esplanade, étayée vers le Lac Sacré par un mur de soutènement. Le mur se prolongeant vers le nord, il ne nous restait qu'à le suivre pas à pas, en déblayant chemin faisant la largeur de cette terrasse, dont la limite était marquée à l'ouest par d'assez pauvres maisons. Sur une longueur de quarante mètres, la fouille progressa sans donner lieu à aucune trouvaille. On atteignit et on dépassa l'emplacement de la tranchée ouverte par M. Homolle, sans même recueillir un seul fragment nouveau de la statue dont il avait retrouvé la base. Puis, coup sur coup, à des intervalles réguliers d'environ huit mètres, on rencontra quatre autres lions, pareils à celui qu'on vient de décrire, et tournés comme lui vers le Lac Sacré. Deux des colosses étaient encore debout dans le remblai, et leurs têtes, profondément rongées par l'usure, avaient dû pendant de longs siècles émerger au-dessus du sol. Les deux autres étaient couchés sur le flanc, à une grande profondeur, reposant presque à même le roc. Nos ouvriers les redressèrent, en leur donnant pour béquilles quelques pierres entassées. C'est ainsi qu'on les photographia, dès leur venue au jour (voir fig. 2 et 4). Depuis lors, des mains plus expertes ont pu rajuster les morceaux manquants et asseoir plus confortablement les statues sur leurs bases.

Bien que posés dans la même attitude, les cinq lions ne sont nullement identiques. Le second de la série (fig. 4), est d'un style plus barbare que le premier. Sa tête, qui n'a rien du fauve, est celle d'un monstre

imaginaire, ouvrant une gueule menaçante et dardant des regards furieux. Le sculpteur n'a pas encore réussi à observer ou à exprimer le caractère de l'espèce ; il a surtout visé au terrible, ce qui est le propre d'un art à ses débuts. Il ne s'est soucié de rendre ni la forme du crâne, ni la rondeur des naseaux, qui sont les traits marquants de la physionomie du fauve.

D'un style plus avancé est le quatrième colosse (fig. 2), dont la tête

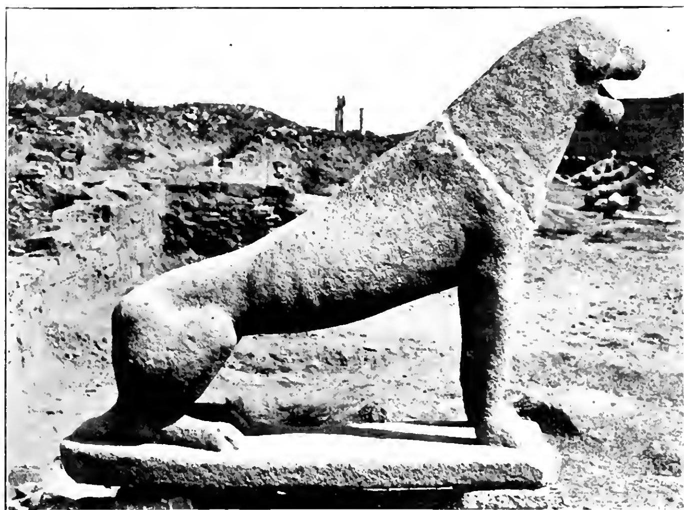


FIG. 1. — LION TROUVÉ A DÉLOS.

offre déjà le vrai caractère léonin. Bien que l'œil soit encore d'un dessin schématique, les traits de la face se précisent ; le puissant muscle de la mâchoire enfle la joue ; le torse et la croupe, avec les mêmes proportions fantives, sont cependant d'un modelé à la fois plus ferme et plus moelleux.

A quelques pas au nord de la cinquième statue, on déblaya tout un alignement de maisons ruinées, faisant face au sud. C'était l'extrémité de la terrasse, qui se trouvait mesurer, dans sa longueur, un peu plus de soixante mètres. Au moment de leur découverte, les lions étaient tels que

les montre notre vue d'ensemble (voir l'en-tête de l'article), rangés sur une ligne à peu près parallèle au mur de soutènement et tous tournés dans le même sens. Ce groupement régulier ne pouvant être le fait du hasard, il n'y avait aucun doute qu'ils fussent demeurés sur leurs emplacements primitifs. Restait à savoir si tous les éléments de cette décoration grandiose nous étaient dès lors rendus. Le premier lion du sud se trouvait séparé du gros de la troupe par un intervalle où l'on pouvait admettre non sans vraisemblance que d'autres marbres avaient autrefois trouvé place.

Cette supposition devint une certitude, lorsqu'on se fut reporté au récit que nous a laissé Tournefort de son voyage à Délos [1]. Le 24 octobre 1700, ayant abordé dans l'île sur la plage de Scardana, Tournefort se dirigea de là vers le sanctuaire, et passa sur l'emplacement de notre fouille. Il y fit les remarques suivantes qui méritent d'être citées textuellement :

> A deux pas de la même architrave (il s'agit d'un edifice, très reconnaissable, et situé au nord de la terrasse), on rencontre quelques restes de lions de marbre, tous en pièces..... Le sieur Ostovichi, un des meilleurs bourgeois de Mykone, qui chasse tous les jours a Delos, nous assura qu'il en avait vu cinq entiers, il y a quelques années.

L'itinéraire du voyageur étant indiqué dans son récit avec une parfaite précision, il ne peut être mis en doute qu'il s'agit bien de l'emplacement où furent retrouvés nos marbres. Ses observations personnelles se réduisent à peu de chose, mais le témoignage de son compagnon nous fournit un renseignement précieux. C'est à lui que nous devons, on va le voir, de connaître aujourd'hui le nombre des statues jadis placées sur la terrasse, et d'avoir pu retrouver la trace de celles qui nous manquaient.

Cinq lions entiers ont été vus par Ostovichi, aux environs de l'année 1700. D'autre part, les fouilles modernes nous en ont fait connaître sept. Aux cinq colosses à peu près intacts s'ajoutent, en effet, les fragments de celui qui fut exhumé en 1885, et enfin une base isolée, découverte vers l'extrémité sud de la terrasse, à une grande profondeur. Mais parmi ces sept statues, aujourd'hui retrouvées, il n'en est certainement que trois dont on puisse admettre qu'elles étaient encore visibles vers 1700. C'est

1. *Relation d'un voyage du Levant*, 1727, lettre VII, p. 346.

d'abord le lion de M. Homolle, brisé à hauteur des reins, avec une cassure fraîche qui affleurait le sol et semblait indiquer qu'on avait débité le torse en moellons. Ce sont ensuite les deux lions du nord, trouvés debout à leur place, et dont le mauvais état montre assez qu'ils restèrent longtemps exposés à l'action corrosive de la pluie et de l'air marin. Les autres marbres furent retrouvés à une telle profondeur au-dessous du sol



Fig. 2. — Lion trouvé a Délos.

moderne, qu'il faut, de toute nécessité, les supposer disparus bien avant le XVIIe siècle. L'un d'eux, le premier lion dégagé en 1907, était encore debout sur sa plinthe, mais enfoui sous les débris amoncelés d'un vaste édifice, distant de quelques mètres, dont l'effondrement, en lui brisant la tête, l'avait enseveli sans nul doute avant tous les autres.

Des cinq statues vues par le compagnon de Tournefort, trois seulement avaient donc été retrouvées. On se mit en quête des deux dernières. En examinant les menus débris de sculpture recueillis sur le champ de ruines avant la fouille, on reconnut que plusieurs fragments de marbre naxien

provenaient d'un lion tout semblable. Il n'était guère douteux que ce fussent les restes de l'un des lions vus par Ostovichi encore intacts et par Tournefort en morceaux.

Restait à chercher le cinquième, dont nous ne possédions pas le moindre fragment. On dut admettre qu'il avait été ou bien complètement détruit, ou bien transporté hors de l'île, comme il arriva pour plusieurs inscriptions et pour nombre de sculptures. Dans le second cas, nous gardions encore une chance, mais bien mince, de retrouver sa trace. Un peu par acquit de conscience, nous commençâmes une enquête, dont les premiers résultats ne furent point encourageants. La photographie de ses frères en main, nous nous informâmes vainement du lion disparu. Après des recherches infructueuses, comme on désespérait d'être jamais fixé sur son sort, nous le découvrîmes enfin à Venise, assis à la porte de l'Arsenal (fig. 3).

Là se trouvent quatre lions antiques, de tailles et d'attitudes différentes. Trois d'entre eux proviennent du Pirée ou d'Athènes et furent rapportés par Morosini. Du quatrième, on savait seulement, par l'inscription de sa base, qu'on l'avait érigé à cette place au temps de la reprise de Corfou, c'est-à-dire vers 1716. Nous pouvons affirmer aujourd'hui que Délos est son lieu d'origine et qu'il complète notre série. Par le style, la qualité du marbre, les détails de technique, les dimensions, il est identique à ceux que nous ont livrés nos fouilles. Nous n'eûmes pas la satisfaction complète de le retrouver en parfait état, car ses épaules portaient une tête moderne, d'ailleurs du plus triste effet ; mais il n'en était pas moins reconnaissable et nulle hésitation n'était permise.

Quant à l'histoire de ses voyages, en attendant le dépouillement des archives vénitiennes, qui nous permettra sans doute de la reconstituer avec précision, on peut sans peine l'imaginer. Vers l'époque où les Turcs perdent Corfou, des vaisseaux vénitiens sont signalés à plusieurs reprises dans les Cyclades. Nous savons, d'autre part, que les bâtiments croisant dans ces parages s'arrêtaient fréquemment à Délos pour s'approvisionner d'eau au fameux puits du Maltais. On s'explique aisément que des marins, relâchant dans l'île et trouvant ces statues non loin de la mer, se soient avisés de rapporter l'une d'elles dans leur patrie, pour la joindre aux trophées de Morosini. Peut-être chargea-t-on sur le même vaisseau

les inscriptions déliennes qui sont aujourd'hui conservées au musée de Venise. Les amiraux de la République témoignèrent plus d'une fois de leur goût pour les marbres antiques, et les statues de lions, emblèmes de l'état vénitien, avaient à leurs yeux un intérêt tout spécial.

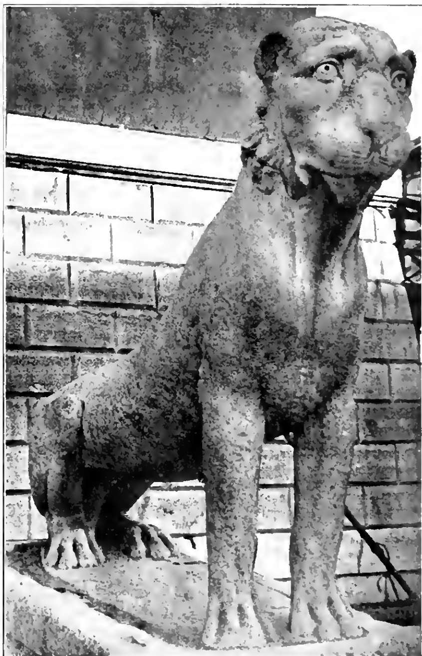


FIG. 3. — LION TROUVÉ A DÉLOS (La tête est moderne). Venise, Arsenal.

Si nous ajoutons aux cinq colosses encore visibles vers 1700 ceux dont nous avons pu constater qu'ils étaient déjà ensevelis à cette date, nous arrivons au total de neuf. Il faut donc imaginer au moins neuf lions, rangés en bataille d'un bout à l'autre de la terrasse. Nous n'avons pas d'exemple en Grèce d'une conception décorative analogue. C'est à l'art de l'Orient, aux sanctuaires d'Égypte et d'Assyrie, gardés par des monstres de pierre, que fait songer cette meute de fauves. Et sans doute les lions de Délos, aux yeux de ceux qui les dédièrent, n'avaient pas une signification différente de celle que donnaient aux sphinx, aux taureaux ailés, les religions orientales. Gardiens formidables du maître de l'île, ils défendaient une des portes de l'enceinte sacrée. A Théra, à Milet, d'ailleurs, nous trouvons le lion associé de la même manière au culte du même dieu. Un lion couché, qui décorait la voie des Branchides, porte au flanc une dédicace à Apollon.

Peut-être ne faut-il pas expliquer autrement la présence des sphinx

aux abords des sanctuaires grecs. A Delphes, le sphinx colossal des Naxiens, assis sur sa haute colonne, ailes ouvertes, veillait comme les lions de Délos sur la demeure d'Apollon. A Délos même, se dressaient des statues de moindre taille, mais pareilles, dont les débris ont été retrouvés. Rien ne nous prouve qu'il faille voir dans de telles images, comme on l'a fait parfois, une allusion à la puissance oraculaire d'Apollon. Seule la fable d'Œdipe paraît établir un rapport entre la divination et le sphinx ; et encore, n'est-ce que dans ses versions les plus récentes. Au contraire, les sphinx de marbre trouvés près des temples datent tous de l'époque archaïque, et l'usage de ces ex-voto ne semble pas s'être perpétué au delà du VI[e] siècle.

Pour ce qui est de l'âge de nos statues, en l'absence de tout renseignement épigraphique, nous ne pouvons guère l'évaluer que d'après les caractères de l'exécution et du style. L'art archaïque s'exerça plus d'une fois à sculpter en ronde bosse l'image du fauve. Des œuvres telles que la lionne de Corfou, qui, si elle appartient, comme il semble, au tombeau de Ménécratès, daterait de 560 environ, nous montrent qu'il réussit de bonne heure à en exprimer les traits. Les lions de Délos, d'un style bien moins développé, sont évidemment d'une époque plus haute. De toutes les sculptures connues jusqu'à ce jour, la seule qu'on leur puisse comparer, du moins pour la qualité du travail, est une lionne de Théra, dont l'inscription peut remonter jusqu'aux dernières années du VII[e] siècle. Il est douteux que nous devions assigner à nos marbres une date beaucoup plus basse.

Les différences de facture que l'on peut observer d'un lion à l'autre ne semblent pas corespondre à des différences d'âge et l'on doit supposer cet ensemble sculptural conçu et exécuté d'un seul coup. Tous les praticiens employés à cette tâche ont eu sous les yeux le même modèle, mais, en reproduisant la maquette imposée, chacun a mis dans son œuvre la marque d'un talent plus ou moins mûri. Tous se sont rencontrés dans certains détails de technique ou de style, qui dénotent un art encore primitif : dessin très incorrect de l'œil, qui n'est marqué que par un cercle incisé ; indication de la crinière par de simples stries parallèles ; proportion trop grêle des corps, qui rappellent les peintures des vases orientalisants. Comme dans la statue de Nicandra, qui ne saurait etre d'une date très

antérieure, le sculpteur a partout compté sur l'aide du peintre pour mettre en valeur les détails que son ciseau hésitait à marquer. Quant aux modèles dont procèdent de telles œuvres, on voit assez clairement quelle en peut être la provenance. Le motif du lion assis ou couché, cher aux décorateurs asiatiques, avait dû tenter de bonne heure ceux de la Grèce orientale et pénétrer jusqu'aux ateliers des célèbres bronziers samiens. Les petits bronzes d'Olympie, du Ptoion et de Delphes attestent sa faveur et sa diffusion. L'hypothèse d'un modèle métallique, emprunté aux ateliers de Samos, expliquerait assez bien certains caractères de nos statues, tels que la rondeur des formes et le travail superficiel au burin.



Fig. 4. — Lion trouvé a Délos.

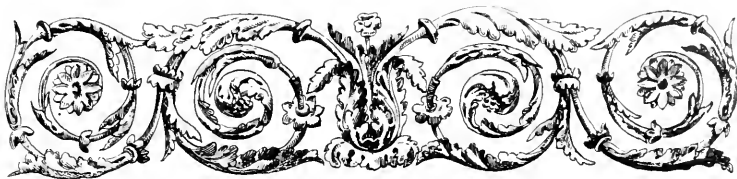
Reste à savoir pour quelle école de marbriers nous nous déciderons. Nous nous dispenserions volontiers d'aborder ce problème s'il ne nous paraissait qu'on est en mesure de lui donner une solution très peu contestable. L'attribution à des sculpteurs de Naxos a pour elle beaucoup plus que la vraisemblance. Il va sans dire que l'argument tiré de la nature du marbre ne peut suffire à la démontrer. Mais on se rappellera qu'à l'époque où se placent ces sculptures, Délos est sous l'influence directe, presque exclusive, des ateliers naxiens. Elle leur doit ses premiers ex-votos de marbre, l'idole de Nicandra, la statue d'Iphicartidès, l'Apollon colossal. Enfin, si l'école naxienne est peu célébrée par les auteurs, le hasard des trouvailles, en revanche, l'a bien servie, et nous la connaissons aujourd'hui par un nombre assez important d'œuvres

signées. Or, ces œuvres[1] manifestent certaines tendances comme le goût du colossal et de la grande sculpture monolithe, le rendu simplifié et arrondi des formes, dont on n'a pas de peine à retrouver la trace dans nos statues. Enfin, le sphinx de Delphes, dont l'origine naxienne est assurée, semble bien procéder d'une inspiration analogue.

Ces Naxiens, dont Pausanias atteste au moins qu'ils furent dans les îles les premiers à tailler le marbre, n'étaient pas, comme on a voulu le démontrer, de vulgaires praticiens sans génie, mais de vrais et grands sculpteurs. Leur art simple et large, épris d'un idéal surhumain, s'oppose violemment à celui des écoles ioniennes, mais il ne faut pas se hâter de dire qu'il lui reste inférieur. Leurs statues, moins habilement travaillées, peuvent, dans nos musées, nous sembler barbares et moins séduisantes; mais ce n'était pas pour l'ombre de nos musées qu'elles étaient faites. Si l'on veut en bien saisir le sens et juger de leur caractère décoratif, il faut les replacer dans le cadre qui leur était destiné, il faut leur rendre la lumière et le plein air. Lorsqu'au sortir de l'enceinte sacrée, à Délos, on aperçoit tout à coup, sous le rude soleil des Cyclades, la vaste terrasse où les lions de marbre dressent leurs silhouettes brutales, c'est alors que cet art vous révèle sa puissance et sa beauté.

Gabriel LEROUX

1. Nous ne tenons compte que des sculptures certainement naxiennes, signées ou dédiées par des Naxiens, et qui toutes, en effet, portent, quoi qu'on en ait dit, l'empreinte d'un même style. Le tort de M. Sauer a été d'attribuer à cette école, sur le seul indice de la qualité du marbre, une série d'œuvres des plus disparates. Il compromit ainsi sa cause pour l'avoir trop abondamment plaidée, et par un retour de fortune les Naxiens tombèrent dans un discrédit qu'ils ne méritaient pas. En dépit des trouvailles qui témoignaient de leur activité, on leur refusa le droit de constituer une école. Furtwængler porta sur eux un jugement assez peu motivé, qui prêterait à révision. Les découvertes de Delphes apportèrent à M. Sauer une revanche dont on ne voulut tenir aucun compte : on s'ingénia à démontrer que le sphinx était naxien tout en ne l'étant pas. A ma connaissance, M. Klein est le seul archéologue qui ait protesté nettement contre cette exécution sommaire. Il est assez piquant de voir qu'au moment même où l'on s'efforce de prouver que l'école naxienne n'a pas existé, le hasard des fouilles s'obstine à nous rendre des œuvres qu'il semble difficile de lui contester.



LA COLLECTION RODOLPHE KANN

Annoncée, puis démentie à diverses reprises, depuis la mort de M. Rodolphe Kann, la vente de la collection de cet amateur est aujourd'hui un fait accompli. Sans doute, à l'heure où paraîtront ces lignes, une bonne partie des trésors d'art que contenait l'hôtel de l'avenue d'Iéna aura déjà quitté la France pour l'Amérique, plus conquérante, plus avide de chefs-d'œuvre que jamais.

Bien que de formation très récente, — son origine ne remonte pas au delà de 1880, — la collection Rodolphe Kann est d'une telle importance, d'une composition si judicieuse, elle forme un tout si complet et si parfait, qu'en dehors même de l'intérêt propre de la plupart des pièces qui la composent, elle mérite de survivre, en son ensemble, de façon précise dans la mémoire des amateurs.

Aussi, pendant qu'il en est temps encore, faisons un dernier tour dans cette magnifique demeure, que M. Rodolphe Kann avait fait édifier plus pour ses collections que pour lui-même, véritable palais dont la logique ordonnance fait oublier la richesse, cadre admirablement approprié aux merveilles qu'il abritait : objets d'art de haute époque, mobilier français du xviiie siècle, galerie de tableaux anciens digne des plus grands musées.

Au rez-de-chaussée de l'hôtel, — où partout l'esprit moderne s'unit au style ancien, — la suite des appartements privés contient déjà des œuvres d'art; le bureau ou cabinet de travail : des ivoires d'art français du moyen âge, des bois sculptés, allemands pour la plupart, des bronzes de la Renaissance italienne, quelques peintures primitives; la chambre à

coucher : des dessins de Rembrandt de toute beauté ; la bibliothèque : des Tiepolo et des Guardi ; enfin, la petite salle à manger : des majoliques italiennes, des enluminures provenant de manuscrits.

Au pied de l'escalier, vaste et blanc, un groupe en pierre, à figures de grandeur naturelle, représentant *Louis XV et Mme de Pompadour*, œuvre de Jean-Baptiste Lemoyne, dont le père, Jean-Louis Lemoyne, est l'auteur de cette *Diane* en marbre, datée de 1724, qui domine ce même escalier.

Sur le palier du premier étage, une tapisserie, des bustes ; puis c'est l'enfilade des appartements de réception : la grande salle à manger aux murs décorés de rarissimes tapisseries de Beauvais, d'après Oudry, représentant des scènes de comédies de Molière, et les salons où se succèdent les cinq pièces d'une tenture des Gobelins, non moins précieuse, sujets de pastorales d'après Boucher, d'une délicatesse de colorations, d'une fraîcheur de conservation inimaginables ; et ce sont encore d'autres salons, renfermant les meilleurs spécimens de l'art de nos ébénistes, de nos orfèvres et de nos ciseleurs, aux époques Louis XV et Louis XVI, des meubles d'illustre provenance, qu'accompagnent des porcelaines de Saxe ou de Chine montées en bronze, et aussi des sculptures de Pigalle, de Lemoyne, d'Adam, de Rolland. Un luxueux cabinet de travail a ses murs couverts des meilleures peintures du XVIIIe siècle français.

Située également au premier étage, la galerie de tableaux forme un tout séparé dans l'hôtel. Elle comprend trois salles successives : celle du milieu, — sorte de chapelle ou de « tribune », aux murs revêtus dans leur partie haute de fresques de Luini, — contient les peintures des écoles primitives ; des deux autres salles, la première renferme les Rembrandt, les Rubens et les Van Dyck ; la dernière, les petits maîtres hollandais, et, comme milieux de panneaux, d'un côté le superbe Hobbema, de l'autre la fillette de Velazquez. C'est au fond de cette salle, par où s'achevait la visite de l'hôtel, qu'était placé, du vivant de M. Rodolphe Kann, son portrait par M. Boldini, une des meilleures pages de cet artiste, où il a rendu avec une intensité de vie remarquable la figure bien connue du collectionneur.

Cet ensemble de tableaux anciens, ainsi distribué, partie dans les appartements, partie dans la galerie proprement dite, et dont nous allons passer à présent la revue rapide, forme un véritable musée où toutes les écoles, certaines excellemment, sont représentées.



Domenico Ghirlandaio.
Giovanna degli Albizzi, femme de Lorenzo Tornabuoni

Commençant par les primitifs italiens, nous rencontrons tout d'abord un des *clous* de la collection, le *Portrait de Giovanna degli Albizzi, femme de Lorenzo Tornabuoni*, peinte par Domenico Ghirlandajo. Nous n'avons plus à présenter ni à décrire cette image fameuse, qui fut longtemps exposée à la National Gallery, et dont M. Rodolphe Kann fit l'acquisition en 1895. La gravure a popularisé maintes fois ce profil exquis, plein de noblesse et de gravité souriante, qui domine un riche costume orné de joyaux et se détache sans sécheresse sur un fond sombre et cependant plein d'atmosphère, dans un encadrement d'architecture. C'est un chef-d'œuvre complet, et l'une des plus exquises et des plus parfaites productions du *quattrocento* florentin. De la même époque, un *Portrait de jeune homme*, au visage énergique, qui provient de la Casa Torrigiani, fut donné successivement à Pollajuolo, à Andrea del Castagno et à Botticelli. L'hésitation entre ces différents noms indique assez le style et la qualité de cette image. Un tableautin par Benozzo Gozzoli, un *Miracle de saint Zanobi*, fit partie jadis d'une prédelle, dont un autre fragment se trouve au musée Brera. Un *Christ en croix, entre la Vierge et saint Jean*, traduit une influence très marquée de Mantegna ; comme dans cette autre *Crucifixion*, qui se trouve au musée Correr, à Venise, et que l'on attribuait précédemment à Marescalco, on reconnaît à présent dans celle-ci la première manière de Giovanni Bellini, le beau-frère de Mantegna.

Ne quittons pas l'Italie, sans rappeler la présence, déjà signalée, des fresques de Luini, qui proviennent de la villa Pelucca, près de Monza[1], ni sans signaler ces productions du XVIII[e] siècle vénitien, d'un art toujours plus brillant et superficiel que profond, mais si charmant : une *Vue du Grand Canal, à Venise*, du limpide et fidèle Canaletto ; une *Ville d'Italie* et une *Vue du Grand Canal avec le pont du Rialto*, du spirituel et papillotant Guardi ; une *Descente de Croix*, et un *Christ et la femme adultère*, du brillant Gianbattista Tiepolo ; enfin, du fils de celui-ci, Domenico, des têtes d'étude d'un pittoresque de théâtre.

Après l'Italie, l'Espagne. Si Murillo manque, qui paie aujourd'hui d'une disgrâce imméritée des succès un moment excessifs, nous trouvons ici par contre les trois noms chers aux amateurs comme aux artistes du temps

1. La plus grande partie des fresques de la villa Pelucca est au musée Brera ; le Louvre en possède quelques-unes (salle Duchâtel).

présent, les trois maîtres qui dérivent directement l'un de l'autre, et d'où procède à son tour la peinture la plus moderne. On a deviné Greco, Velazquez et Goya.

Du premier, l'inégal et génial Domenicos Theotokopoulos, un portrait en buste du *Cardinal Niño de Guevara*, affublé d'énormes lunettes de mandarin chinois, comme dans le grand portrait du même personnage qui fait aujourd'hui partie de la collection Havemeyer[1].

Un Velazquez est aujourd'hui chose infiniment rare. Celui de la collection Rodolphe Kann est par surcroît délicieux. Il provient de la collection A. Sanderson, d'Édimbourg, et fut exposé en 1901 au Guildhall, à Londres; c'est là que M. de Beruete, à qui il avait échappé jusqu'alors, put l'étudier et se convaincre de sa qualité. Sans être absolument inédite, c'est une page connue depuis quelques années à peine; c'est donc une bonne fortune pour la *Revue* de pouvoir, grâce à l'obligeance des propriétaires actuels du tableau et au talent de M. A. Mayeur, en donner pour la première fois la gravure. Celle-ci est digne du modèle, — ce qui n'est pas peu dire, — et traduit bien l'expression pénétrante, mélange de jeunesse et de gravité, empreinte sur ce visage de petite fille, à l'œil sérieux, au teint frais et rosé, encadré de cheveux d'un brun profond, qui se détache en note claire, sans heurt, sur le gris assourdi du fond. M. Rodolphe Kann, qui chercha longtemps en vain un Velazquez, ayant eu la chance de mettre la main sur cette œuvre exquise, lui donna avec raison une place d'honneur dans sa galerie.

Contentons-nous de signaler le Goya, un *Portrait du torero Pedro Romero*, et passons aux écoles du nord.

Dirck Bouts, un des plus rares parmi les vieux peintres flamands, est représenté ici par une page remarquable, *Moïse devant le Buisson ardent;* Roger van der Weyden par une *Madone* et le *Portrait d'un jeune homme en prière*, qui provient de la collection Meyer, de Bruges. Une *Annonciation*, de belle taille, et qui porte les armes de Ferry de Cluny, est mise également sous le nom de Roger Van der Weyden. Quoi qu'il en soit de cette attribution, cette peinture, qui provient de la collection Ashburnham, n'en reste pas moins une œuvre capitale.

Il ne saurait y avoir de doute, par contre, sur la paternité de Mem-

1. Ce dernier portrait est reproduit dans le présent numéro, p. 165.



ling, en ce qui concerne ces deux étroits panneaux, montrant l'un, une femme âgée en costume de veuve, avec une sainte derrière elle; l'autre, son fils accompagné d'un jeune saint en armure; ce sont là évidemment les deux volets d'un triptyque, dont on croit reconnaître la partie centrale dans une *Crucifixion* conservée aujourd'hui au musée de Vicence. D'ailleurs, une ancienne copie, reproduisant l'ensemble constitué par ces trois panneaux, se trouve à l'Académie de Venise. Un *Portrait d'homme*, exposé aux Primitifs français comme appartenant à l'école de la Loire, serait plutôt de la main de Memling.

Gérard David, le triomphateur de l'exposition des Primitifs flamands à Bruges, figure ici avec un *Repos pendant la fuite en Egypte*, où l'Enfant-Jésus, tenant une grappe de raisins, est identique, de type comme de pose, à celui qui se trouve dans le chef-d'œuvre du maître, *la Vierge entourée de saints*, du musée de Rouen.

Signalons encore : deux autres panneaux, également par Gérard David, et qui proviennent de la collection Ashburnham: un petit triptyque par Adriaen van Ysenbrandt, l'élève de Gérard David: un petit *Portrait d'un moine priant*, ouvrage anonyme de l'école de Bruges du début du XVI[e] siècle; une importante *Adoration des Mages*, par Quentin Metsys; une petite *Vierge à l'Enfant*, de ce « Maître de la Mort de Marie », que l'on veut identifier avec Joos van Clèves; enfin, un *Saint Jérôme*, par Joachim Patinier.

Sans être complètement absente, l'école allemande est la partie faible de cette collection de tableaux anciens, et nous n'y trouvons guère à mentionner qu'un grand *Portrait d'une noble dame d'Ulm*, attribué à Martin Schaffner; deux volets de triptyque, par Bernard Striegel, et un portrait en buste d'un jeune homme, à longue chevelure, se détachant sur un fond de paysage montagneux, image qui fait penser au portrait de Dürer, du Prado, mais qui serait plutôt l'œuvre d'un peintre du Tyrol, encore indéterminé.

Arrivons au gros de la galerie, aux maîtres flamands et hollandais du XVII[e] siècle.

Ce qui fait peut-être le prix particulier de la collection Rodolphe Kann, si riche et si remarquable cependant par ailleurs, c'est la place prépondérante qu'y occupe Rembrandt. Sans parler des dessins, onze peintures, —

quatre petites études de tête, trois grands portraits, deux grandes études, deux sujets bibliques, — représentent ici le maître par excellence de l'école hollandaise, et par surcroît tous ces tableaux, à l'exception d'un seul, sont de la dernière période du peintre, la plus goûtée des amateurs, la plus caractéristique d'ailleurs de sa personnalité et de son génie.

La première en date de ces peintures est une étude d'homme, peinte en 1645. D'une autre importance est la toile, datée de 1653, bien connue en Angleterre, où elle passa longtemps, à tort d'ailleurs, pour être le portrait du poète hollandais Pieter Cornelisz Hooft. Elle provient de la collection de lord Brownlow. Portrait ou figure de fantaisie, destinée à personnifier un savant, elle nous montre un homme d'un certain âge, richement costumé, la main droite posée sur ce buste d'Homere que Rembrandt avait en sa possession et qui lui inspira le tableau de la collection du Dr Bredius, exposé au musée de La Haye. L'expression du personnage est pleine de noblesse, et toute la toile montre une entente remarquable de la couleur et du clair-obscur.

La collection Rodolphe Kann possède plusieurs spécimens de cette période si féconde de la vie de Rembrandt, où il semble que les malheurs qui frappèrent le peintre, la ruine succédant au deuil, n'aient eu d'autre effet que de stimuler son génie et d'activer sa fécondité.

Le *Portrait de Titus van Ryn*, le fils de Rembrandt et le seul survivant des quatre enfants qu'il avait eus de Saskia, est encore une page bien connue. Prêtée à diverses expositions et vulgarisée par la gravure, elle nous montre, en riche costume, l'enfant âgé d'environ quinze ans. Cette image, charmante de jeunesse et de distinction, est datée de 1655.

La même année fut exécutée la petite *Samaritaine*, une des nombreuses variantes que Rembrandt exécuta sur ce thème. Celle-ci présente un intérêt tout particulier, dû à la part prépondérante du paysage, à l'effet lumineux de soleil couchant, emplissant tout le tableau d'une atmosphère dorée, aussi à la disposition curieuse qui met en valeur le personnage de la jeune femme plus encore que celui du Christ.

A cette même date à peu près, on peut rapporter également une étude, grandeur demi-nature, tête de jeune juif qui se retrouve dans d'autres tableaux de la même époque.

Étude ou portrait, *la Vieille femme se coupant les ongles*, datée de

1658, est une page d'importance. Malgré le motif, le tableau n'a rien d'un sujet de genre: la puissance du relief, l'intensité de la couleur, la gravité



REMBRANDT. — PORTRAIT D'UN SAVANT AVEC LE BUSTE D'HOMÈRE.

de la peinture, le type même du modèle ainsi traduit, font vite oublier, en cette toile unique dans l'œuvre de Rembrandt, la vulgarité de la donnée.

Notons une tête de vieille femme, encapuchonnée d'un voile épais, petit panneau daté de 1657, peint dans une couleur très liquide, et auquel

fait pendant ici une tête d'homme âgé, étude pour le *Saint Mathieu* du Louvre : enlevée en quelques touches très larges, sur le fond sombre de



REMBRANDT. — PORTRAIT D'UN JEUNE RABBIN.

la préparation, cette pochade a dû être exécutée à la même époque que le tableau, soit vers 1661.

Plus importante est cette étude d'après Hendrickje Stoffels, datée de 1660, d'une expression de jeunesse charmante dans le visage, d'une riche couleur et d'une facture soignée. De dimensions presque égales, le jeune



Gabriel Metsu. — La Visite a l'enfant.

Collection Rodolphe Kann.

Rabbin, daté de 1661, est d'une intensité de lumière et de couleur plus grande encore.

Le dernier en date des Rembrandt de la collection Rodolphe Kann est le *Pilate se lavant les mains*, composition connue à l'égal de celles des plus grands musées, avec, sur le visage du procurateur de Judée, une expression inoubliable d'hésitation, d'anxiété et de remords. D'une gamme de colorations plus sobre, cette toile de belle taille n'en est d'un effet ni moins puissant, ni moins profond.

Auprès de Rembrandt, les autres grands peintres hollandais sont également bien représentés avenue d'Iéna : Nicolas Maes, avec une petite toile d'effet très rembranesque, d'une chaude tonalité et d'un vigoureux clair-obscur, la *Jeune fille pelant une pomme*, qui provient de la collection John Walter ; Vermeer de Delft, avec une figure de grandes dimensions pour ce maître dont les peintures sont si rares, la *Jeune fille endormie*, de la vente John W. Wilson ; Pieter de Hooch, avec un *Jeune couple se préparant a sortir ;* Metzu, avec *la Visite à l'enfant*, tableau bien connu, célèbre dès le XVIIIe siècle, alors qu'il faisait partie de la collection Braamcamp, l'une des compositions les plus importantes du peintre, une de ses œuvres les plus précieuses aussi pour le fini et la délicatesse de l'exécution ; Gérard Terborch, avec un de ses fins petits portraits, celui d'un *Bourgmestre*, et une *Jeune fille à sa toilette*, parfaits exemples de la suprême distinction de ce maître, en même temps que de cette harmonie de gris perlés où il est sans rival ; Jan Steen, avec une petite peinture de sa meilleure qualité, *la Toilette de matin d'une jeune femme*, d'une observation pleine d'humour, sans outrance caricaturale, émaillée à souhait, et avec une page de plus grandes dimensions, *Esther accusant Aman devant Assuérus*, comprise comme un sujet de genre et, partant, plus curieuse que dramatique, mais qui permet encore de juger des dons de coloriste du peintre cher à Thoré-Burger ; Adrien van Ostade enfin, le maître de ces intérieurs rustiques que baigne une lumière dorée se dégradant insensiblement dans les profondeurs d'un clair-obscur velouté et transparent, avec un *Paysan à sa fenêtre*, *Deux fumeurs* et un *Intérieur rustique*, excellents spécimens de sa manière si caractéristique.

Isaac van Ostade, qui fut plutôt un peintre d'« extérieurs » que d'intérieurs, encore qu'il en ait peint également, et qui fut aussi paysagiste,

se montre ici sous ce dernier aspect dans un *Paysage d'hiver*, étoffé de nombreuses figures. Cette vue, qui paraît prise aux environs de Haarlem, affirme les qualités de fine observation et de précieuse exécution de son auteur.

Il n'est aucun des grands maîtres hollandais du paysage animé qui manque à la collection Rodolphe Kann. Paul Potter est représenté par un *Maréchal-ferrant* daté de 1648, naguère dans la collection du comte Perregaux ; Philip Wouwerman, par deux de ses paysages, un *Jeune couple partant pour la chasse* et un *Hiver*, que nous préférons de beaucoup à ses scènes de cavalerie, trop vantées jadis ; A. Cuyp, plus que jamais recherché, par un choix d'œuvres remarquables : une *Fuite en Égypte*, encore de sa première manière, mais d'un art déjà personnel, des *Cavaliers devant une auberge*, qui proviennent de la collection du duc de Marlborough, des *Jeunes pâtres avec des vaches*, enfin des *Bœufs dans une cabane*, un effet d'intérieur.

Mais il faut insister tout spécialement sur la place prépondérante réservée avec raison à Jacob Ruysdael. Du grand paysagiste, le plus grand sans doute pour la sincérité, la fidélité à la nature, aussi pour la traduction simple et forte du spectacle représenté, voici d'abord deux peintures de sa première manière, un *Paysage* et une *Chaumière sous des chênes* ; puis, d'un faire plus personnel et plus magistral : un *Moulin sur le bord d'une rivière*, peint vers 1650-1653, une *Vue des environs de Haarlem, prise des dunes d'Overveen*, où le ciel joue le rôle principal, et aussi des *Cascades*, une *Grange près d'une chute d'eau*, une *Cascade avec un château en ruines dans le fond*.

Hobbema ne le cède en rien à Jacob Ruysdael : quatre tableaux représentent magnifiquement ce nom depuis longtemps chèrement coté par les amateurs : la *Lisière d'une forêt*, datée de 1662, qui est tout à fait dans le genre de J. Ruysdael ; une paire de pendants, sans doute unique, deux *Paysages boisés*, d'une qualité parfaite et qu'on peut placer aux environs de 1665 ; enfin, une *Entrée de village* de toute beauté.

Il faut nous contenter d'enregistrer succinctement : une *Mer calme avec des bateaux*, de W. van de Velde le jeune ; un *Coucher de soleil sur une rivière*, une *Rivière glacée en Hollande*, une *Dune avec un étang dans le lointain*, d'Aart van der Neer ; des toiles non moins intéressantes de Jan van Goyen et de Salomon Ruysdael.

Si nous revenons aux peintres de portraits, sans quitter la Hollande nous trouvons Frans Hals avec quatre ouvrages : le *Portrait d'une dame hollandaise*, qui date de 1644 ; celui du jeune seigneur *Koeijmanszoon van Allasserdam*, peint en 1645 ; celui d'*un Jeune homme*, qui paraît de la même période ; enfin, de 1643, un petit *Portrait d'un homme coiffé d'un chapeau* et tenant une canne dans la main droite. Des deux portraits,



HOBBEMA. — ENTRÉE DE VILLAGE.

se faisant pendant, — de jeunes époux sans doute, — par Th. de Keyser, que possédait M. Rodolphe Kann, celui du jeune seigneur a été légué, comme on sait, au Louvre. Le portrait de la jeune dame ne lui est pas inférieur et montre un luxe d'accessoires détaillés minutieusement, sans que le personnage ait à souffrir de cet excès de préciosité.

Dans les galeries privées comme dans les grands musées, on place naturellement sur la cimaise les chefs-d'œuvre demandant à être vus de près, mais pour la belle présentation des ouvrages et pour la bonne harmonie des parois, il faut songer à garnir également les parties hautes des murailles, faire tout au moins un second rang de tableaux avec des

morceaux d'une qualité de peinture suffisante pour soutenir le voisinage de ceux placés au-dessous, mais d'un caractère plutôt décoratif et pouvant être vus à quelque distance ; les natures mortes et autres peintures de cette espèce, surtout lorsqu'elles ont une véritable noblesse de lignes et de couleur, comme chez certains maîtres des écoles hollandaise et flamande, conviennent parfaitement à ce genre d'emploi. Et voici sans doute pourquoi nous rencontrons ici : Melchior d'Hondecoeter, avec un *Poulailler* et des *Oiseaux exotiques dans un parc* ; Abraham van Beyeren, avec un *Déjeuner* ; Jan Fyt, avec une large réunion de sujets d'animaux vivants ou morts : un *Déjeuner*, des *Oiseaux morts et un melon*, deux toiles représentant des *Chiens gardant du gibier mort*, et une étude ; Adriaen van Utrecht, enfin, avec une vaste composition, *Fruits et gibier*.

Ces deux derniers maîtres nous ramènent à l'école flamande, à la glorieuse école d'Anvers, où Rubens et Van Dyck nous attendent.

De Blenheim Palace provient le *Méléagre offrant à Atalante la hure du sanglier de Calydon*, page vigoureusement enlevée, dans une gamme forte, par Rubens, peu d'années après son retour d'Italie, probablement vers 1613 ou 1614. A la même période de la carrière du maître se rattache le *Portrait d'un jeune moine, les mains jointes*, tandis que fut exécuté seulement quelques années plus tard le *Portrait en buste d'un vieillard, présumé l'Empereur Mathias*.

Une tout autre face du talent de Rubens, sa fougue d'invention, son heureuse facilité, son entente prodigieuse de l'effet décoratif, nous sont montrées par cette superbe esquisse du fameux tableau d'autel maintenant au musée de Bruxelles, *le Martyre de saint Liévin*, chef-d'œuvre de composition abondante et aisée, de mouvement et de couleur en même temps que modèle de goût et de mesure dans la représentation d'un sujet horrible en soi, un martyr auquel on arrache la langue. Notons encore, de Rubens, une petite étude de tête d'un vieillard à longue barbe blanche, et arrivons à Van Dyck, qui ne triomphe pas moins ici que son glorieux maître.

Daté de 1620, le *Portrait d'Alexandre Triest* fut donc exécuté avant le départ de Van Dyck pour Londres, puis pour l'Italie. A cette première époque de la vie du maître, où prédomine l'influence de Rubens, se rapportent encore deux brillantes esquisses, celle d'une *Descente de croix*

et celle d'un *Saint Jérôme,* pour le tableau qui se trouve au musée de Stockholm. Du séjour de Van Dyck en Italie datent trois pages aussi remarquables que typiques : une *Sainte Famille* qui rappelle encore Rubens, mais qui dérive plus manifestement de Titien, peinture d'une saveur toute méridionale, à tel point qu'elle passa longtemps pour être de Murillo; puis un portrait de la manière génoise, grave et forte, d'une couleur profonde, un peu noire dans les ombres, bien caractéristique d'ailleurs et de la meilleure qualité, celui d'*une Dame de la famille Durazzo;* enfin, se rattachant encore à la même période, le portrait-buste, en ovale, d'*Ambrogio Spinola*, exécuté en 1627, peu avant le retour d'Italie.



RUBENS. — LE MARTYRE DU SAINT LIÉVIN.
Esquisse pour le tableau du musée de Bruxelles.

Un portrait en groupe de *la Marquise Franzoni avec son fils et sa belle-fille*, bien qu'ayant la possession d'état d'un Van Dyck, paraît plutôt l'ouvrage de quelqu'un des imitateurs italiens du maître.

De cet autre Van Dyck, de ce Van Dyck en miniature que l'on a spirituellement appelé « Van Dyck vu par le gros bout de la lorgnette », bref de Gonzalès Coques, un portrait-groupe de dix personnes sous la loggia d'une maison de campagne, avec un fond de paysage, est un des

meilleurs spécimens de ce grand petit maître, précieux sans sécheresse, distingué sans fadeur, rare et charmant.

Un seul tableau, un *Vieillard courtisant une servante*, suffit à rappeler le nom de David Téniers, la prestesse de sa touche, l'éclat de sa couleur, la virtuosité de sa facture dans le détail minutieux des accessoires les plus divers.

Plus intéressant comme peintre, Adriaen Brauwer est abondamment représenté, et l'on peut parfaitement juger ici des qualités exquises de cet artiste pour qui Rubens et Rembrandt, — qui avaient tout de même quelque droit à s'y connaître en peinture, — professaient une admiration particulière. La collection Rodolphe Kann possède cinq tableautins de sa main : *l'Ecot, la Querelle, le Luthier*, un *Homme tirant son épée*, une *Jeune femme assise*, dont l'ensemble constitue la plus belle réhabilitation que puissent souhaiter les admirateurs de ce délicieux peintre, trop longtemps méconnu, et par qui il ne nous déplait pas de terminer la revue de la galerie proprement dite.

Il nous reste à parler des peintures françaises et anglaises du XVIIIe siècle. Elles ont, dans la collection Rodolphe Kann, un tout autre rôle que celles dont nous venons de nous occuper. Par leur aspect gracieux et plaisant, elles doivent contribuer à décorer les salons et les appartements de réception au même titre que les tapisseries, les bronzes, les sculptures et les porcelaines. Elles n'en méritent pas moins d'être citées pour la plupart : notons donc d'abord, du coté français : un *Portrait du cardinal Dubois*, par Hyacinthe Rigaud, où survit toute la pompe de l'époque de Louis XIV ; une paire de portraits en buste d'un jeune seigneur et d'une jeune dame, par Nattier, de sa manière la plus simple, la moins conventionnelle, la plus proche de la nature ; le *Portrait de Babuti*, par son gendre Greuze, où le peintre de tant de figures sentimentales de pure invention se montre pour une fois sincère observateur du modèle.

Si Watteau n'est représenté que par un petit tableau, une *Scène de camp*, œuvre de jeunesse peu importante, mais d'une note exquise, Pater a un cadre de belle taille, des *Baigneuses*, galamment groupées et détaillées ; Lancret, deux compositions, *la Servante justifiée* et *les Oies du frère Philippe*, charmantes d'exécution comme d'esprit.

Un *Sujet pastoral* résume en un exemplaire de sa plus belle qualité

tout l'art de François Boucher, décorateur par excellence du règne de Louis XV. De même *la Balançoire*[1] n'a rien à envier aux plus vaporeux Fragonard, car c'est un des plus parfaits chefs-d'œuvre de ce magicien de la couleur, dont voici encore une tête d'étude, un *Portrait d'homme*, vigoureusement et rapidement enlevé.

Représentant l'école anglaise, deux Gainsborough sont à mentionner :



BOUCHER. — SUJET PASTORAL.

un *Portrait de Mrs. Fisher*, de grandeur naturelle, coupé aux genoux, et une petite et délicieuse réplique de *Lady Sophia Charlotte Sheffield*, dont le grand portrait fait partie de la collection du baron Ferdinand de Rothschild, à Londres.

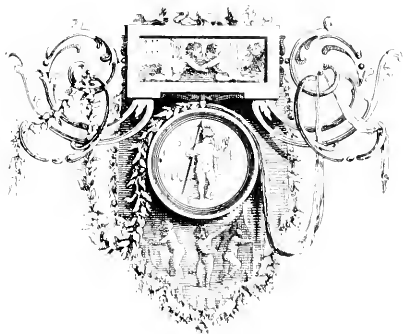
Nous nous sommes trop attardé auprès des peintures pour passer une revue analogue des sculptures et des objets d'art et d'ameublement de la collection Rodolphe Kann. Aux quelques pièces de ce genre que nous

1. Reproduite dans la *Revue*, t. XXI, p. 101.

avons signalées chemin faisant, il faut joindre encore : un buste de *Saint Jean enfant*, marbre attribué à Desiderio da Settignano, et, parmi d'autres bronzes italiens, une statuette de *David*, de l'atelier de Bellano, un *Faune dansant*, d'art padouan du début du XVIe siècle, un haut-relief de la *Résurrection*, par Lorenzo Vecchietta, daté de 1472, qui provient du palais Chigi, à Rome. Négligeons les majoliques, même les beaux plats de Deruta, mais il nous faut au moins signaler les vitraux allemands, travail de Nuremberg, et ce large double vitrail d'art italien, représentant une *Annonciation*, d'après le carton de Lorenzo di Credi, qui se trouvait autrefois dans l'église Santa Maria Maddalena dei Pazzi, à Florence. Placé dans cette sorte de « tribune » dont nous avons parlé, il y éclairait notamment une cheminée en *pietra serena*, dans la manière de Francesco di Simone, une *Adoration de l'Enfant Jésus*, en terre émaillée, de l'atelier des Robbia, un bas-relief en marbre, représentant *Saint Georges* et provenant de Gênes, un grand bas-relief de terre cuite polychromée, attribué à Michelozzo, mais qui est plus probablement de Luca della Robbia.

Nous avons ainsi achevé notre tournée dans la collection Rodolphe Kann. Si ce merveilleux ensemble d'œuvres d'art ancien présente certes encore quelques lacunes — la mort a surpris trop tôt l'amateur dans son œuvre, — il n'en prend pas moins place au tout premier rang des collections constituées à notre époque.

MARCEL NICOLLE



LES ACCROISSEMENTS

DU DÉPARTEMENT DE LA SCULPTURE

DU MOYEN AGE, DE LA RENAISSANCE ET DES TEMPS MODERNES

AU MUSÉE DU LOUVRE[1]



partir du début du XVI[e] siècle, pour la période dite de la Renaissance, les collections anciennes offraient un noyau fortement constitué. Il n'est plus guère possible d'augmenter aujourd'hui l'œuvre de Goujon ou de Pilon, dont toute la partie disponible se trouve réunie au Louvre : de beaux fragments néanmoins de la décoration franco-italienne, si riche et si variée, du temps de François I[er], ont pu être encore recueillis : tels ceux du château de *Bonnivet*, qui figuraient jadis dans la collection Gaillard de la Dionnerie, à Poitiers, ou ceux du château de *Montal*, qui sont venus s'ajouter au beau médaillon acheté par Courajod en 1881, lors de la première dispersion des débris de la décoration de ce malheureux château si cruellement mutilé par ses propriétaires. Des monuments funéraires déplacés ont pu et pourraient sans doute encore y être joints, où survivent parfois, dans l'art néo-classique, certains types traditionnels du moyen âge, où se traduisent souvent certaines conceptions particulières de ce temps très imaginatif, tel le pleurant du *tombeau de Jacques de Malain* († 1529) ou la fantastique et macabre *dalle*

1. Second et dernier article. Voir la *Revue*, t. XXIII, p. 101.

funéraire de Jeanne de Bourbon, comtesse d'Auvergne († 1521), tels certains emblèmes, certaines allégories, qui sont venus çà et là se glisser dans les salles de la Renaissance. Mais rien, à vrai dire, de très important n'est entré au Louvre depuis dix ans pour cette partie du XVIe siècle.

Pour le XVIIe siècle, une circonstance particulière a ramené au Louvre, qui l'a accueilli avec empressement, bien qu'il soit loin d'être pauvre de ce côté, le très important *tombeau du cardinal de Bérulle*, qui se trouvait autrefois dans la chapelle des Carmélites de la rue Saint-Jacques. Le monument se compose d'une belle statue priante, signée de Sarrazin, et d'un soubassement, décoré de bas-reliefs par un élève du maître, Lestocart. On sait l'importance du premier dans l'histoire de l'art français, orienté décidément vers le classicisme ; elle est presque égale à celle d'un Simon Vouet en peinture. Or, à coté des banales cariatides du pavillon de l'Horloge et des gracieux mais assez fades médaillons du cœur de Louis XIII, il est intéressant de le montrer portraitiste et réaliste, presque traditionnel, dans une effigie de cette nature, qui fait prévoir d'autre part celles que signera Coyzevox, d'après un Mazarin ou un Colbert.

La sculpture décorative des XVIIe et XVIIIe siècles est magnifiquement représentée au Louvre par les marbres venus de Versailles, de Marly, de Saint-Cloud, de Louveciennes, etc., et les morceaux qui circulent encore sur le marché pâlissent pour la plupart à cote de ces œuvres maîtresses des ateliers royaux. Si elles en approchent, elles ont pris, par le goût marqué, non plus seulement d'une élite d'amateurs, mais d'une foule de puissants seigneurs de finance, désireux de grand luxe classique, une telle valeur marchande, que le Musée doit renoncer à en enrichir ses collections. Faut-il mentionner ici la délicieuse *Diane* de Jean-Louis Lemoyne, jadis à la Muette et qui, après un court passage dans l'escalier de l'hôtel Rodolphe Kann, va repartir pour des destinées inconnues, deux fois perdue pour nous, ou la subtile *Amitié* de Pigalle, allégorie transparente de la marquise de Pompadour, qui de Bellevue était passée à Bagatelle et s'est enfuie de là vers les Amériques ?

Le portrait, heureusement, nous offre des compensations et des occasions fréquentes d'enrichissement, surtout le portrait intime, familier, car le grand portrait d'apparat, bustes de personnages officiels ou portraits d'académiciens, était largement représenté déjà dans nos collections.

Une mention au moins, en passant, pour une solide effigie, d'une austérité toute janséniste, du grand *Antoine Arnaud*, attribuée à Girardon : un



PIGALLE. — BUSTE DE DIDEROT (1777).
Bronze.

rappel pour la magnifique terre cuite de *Nicolas Coustou*, par son cadet Guillaume, revenue de Versailles, et nous arrivons à cette série, qui s'est singulièrement accrue dans ces dernières années, des bustes de la seconde moitié du XVIIIe siècle, images dont l'intérêt artistique bien souvent se

double de ce qu'ils nous révèlent sur la personnalité du modèle. Il n'en est pas de meilleur exemple que le beau bronze entré au Musée grâce à la générosité de M. de Vandeul et à l'initiative toujours en éveil de M. Grandidier. On lit au revers cette inscription bien curieuse :

En 1777, Diderot, par Pigalle son compère, tous deux âgés de 63 ans.

Diderot avait-il rapidement vieilli depuis le portrait étincelant que le jeune Houdon avait de lui fait en 1771, ou bien la lourdeur épaissie du masque tient-elle à la qualité plus appuyée, plus naturaliste, du talent de l'auteur qui, lui-même, était sur son déclin? Nous laissons aux iconographes le soin de décider, et nous nous contentons d'admirer cette sculpture magistrale et puissante. Jean-Baptiste Lemoyne, autre portraitiste éminent, nous montre son charmant petit buste de Louis XV, qui était relégué jusqu'en 1900 à Fontainebleau, et qui figure aujourd'hui en belle place dans la salle du mobilier du XVIIIe siècle. Une autre heureuse rentrée a ramené au Louvre son buste de *Trudaine*, dressé sur un piédestal classique de marbre blanc, orné d'une inscription dédicatoire qui rappelle que le monument a été élevé en 1772 par les professeurs de l'École de droit. Il s'agissait d'un témoignage de reconnaissance pour la construction des bâtiments de la place du Panthéon. Mais, déplacé par la Révolution, le buste était allé s'échouer, au cours du siècle dernier, à l'école des Ponts et Chaussées. Il méritait vraiment les honneurs du Louvre, pour sa grande allure, tempérée, comme en tant de portraits, même officiels, de cette époque et surtout de cet artiste, par une pénétration physionomique précise et une finesse d'expression qui rappelle les plus subtiles effigies d'un La Tour.

Le nom de Falconet s'inscrit au-dessous d'une admirable étude de masque d'homme, qui avait été exposée au Petit-Palais en 1900, par M. Donop de Monchy, comme un portrait de l'artiste par lui-même. Les traits réels du sculpteur, qui nous sont connus par ailleurs grâce à une gravure et à un buste du musée de Nancy, n'ont rien de commun avec ceux-ci, et l'on a dû renoncer à cette identification : on se demande même s'il y a lieu de maintenir l'attribution à Falconet. Une hypothèse, dont je ne suis pas seul à être séduit, et dont M. Maurice Tourneux, avec son indiscutable compétence, établira peut-être un jour le bien fondé, mettrait sous ce masque animé et impérieux le nom illustre de Pierre le Grand :

ce serait, non pas, bien entendu, un portrait fidèle et documentaire, mais une étude de physionomie en action pour la statue équestre et rétrospective de Pétersbourg. On sait que Falconet fut appelé en Russie pour l'exécution de celle-ci et qu'il y fut accompagné par son élève, Mlle Collot. On rapporte même que ce fut celle-ci qui réussit, après mainte étude préliminaire, à faire agréer son modèle pour la tête du tzar. Pouvons-nous voir ici ce modèle ? Nous y avons quelque peine : la facture énergique du morceau est, en effet, bien au-dessus de ce que nous connaissons du talent de Mlle Collot; justement, un généreux ami du Louvre nous a remis, portant la signature de cette artiste, un buste en terre cuite des plus honorables, qui nous montre de quoi elle était capable en 1765, au moment où elle quitta, avec Falconet, la France pour la Russie.



FALCONET. — PORTRAIT D'HOMME.
Buste en terre cuite.

La série des bustes de Pajou, où brillait le célèbre buste de la Dubarry, s'est accrue d'un bon portrait du sculpteur Lemoyne, épreuve en bronze signée et datée de 1758. Mais c'est surtout l'œuvre de Houdon qui a pris une extension digne du génie de l'homme et de l'intérêt capital qui s'attache à son œuvre. Un buste en marbre de l'ingénieur Duquesnoy a été ramené

de Versailles; une terre cuite de Lavoisier, du Conservatoire des Arts et Métiers; enfin, tout récemment, le Voltaire qui ornait, au ministère de l'Intérieur, le cabinet du président du Conseil, a été libéralement cédé au Louvre par M. Clémenceau, en échange d'une épreuve de l'atelier de Houdon, représentant le même Voltaire en costume antique. Le marbre admirable qui vient ainsi de nous être rendu est daté de 1778 et analogue à ceux du Théâtre-Français et de l'Académie des sciences de Berlin. On ne sait pour qui il fut fait à l'origine; il est indéniable, en tous cas, qu'il est sorti de la main de Houdon lui-même.



HOUDON. — BUSTE D'ALEXANDRE BRONGNIART.
Terre cuite.

Mais la puissance expressive du masque de Voltaire le cède en attrait, et peut-être même en intérêt artistique, au charme de vie éclatant qui se dégage des bustes de femmes et d'enfants de Houdon. Nous avons, ici-même[1], étudié longuement les précieux portraits de famille qui sont entrés au Louvre en 1905 et où revivent les souriantes figures de Mme Houdon et de deux de ses filles. Quant aux deux bustes des enfants Brongniart, entrés au Louvre en 1898 et 1900, ils sont devenus si vite populaires qu'il est à peine besoin d'y insister. La question se pose simplement de savoir lequel l'emporte en séduction et en esprit, de la fillette sérieuse et fine ou du garçonnet au sourire plus aigu et plus malin. Il convient toutefois de rappeler dans quelles conditions de généreux

1. Voir la *Revue*, t. XIX (1906), p. 337.

désintéressement ces deux bustes, qui auraient pu donner matière aux spéculations les plus folles, furent cédés directement au Louvre par le dernier représentant d'une famille modeste et cruellement décimée.

Si le premier devoir du Louvre est de recueillir et de représenter, par des pièces de qualité éminente, l'œuvre d'artistes de tout premier rang comme Houdon, c'en est un aussi que de ne pas laisser tomber dans l'oubli des noms d'artistes de valeur et de talent original, dont la curiosité superficielle de notre temps assimilerait volontiers l'œuvre à celle des maîtres précédents. C'est donc avec une satisfaction très réelle que nous avons pu faire figurer sur nos catalogues le nom de Lucas de Montigny avec le Mirabeau qui lui a été rendu par M. Henry Marcel ; celui de Chinard qui commence à grandir ; celui de Deseine, dont les deux frères Thouret, outre leur intérêt historique, sont des œuvres d'art de très réelle qualité. Bien d'autres encore pourraient y prendre place : les Couriger, les Defernex, les Saly, les Péru, ceux à qui la fortune et la renommée académique n'ont pas souri et pour qui la postérité oublieuse se montre encore plus injuste, malgré leur réel talent.



HOUDON. — BUSTE DE LOUISE BRONGNIART.
Terre cuite.

Une autre lacune qui frappe peut-être moins les amateurs et les artistes que les historiens, c'est l'absence dans nos collections, pour ces deux siècles classiques, de toute sculpture religieuse. L'art religieux, dirigé et inspiré par les jésuites, est loin d'avoir la qualité et l'intérêt de celui du

moyen âge; il existe cependant. A côté des mythologies répandues à profusion par l'art profane, on a continué à faire pour nos églises des Vierges, des Christs, des Apôtres, etc. Il est, à la réflexion, quelque peu étrange de voir cette branche de l'activité sculpturale, où s'employèrent parfois de grands talents, de bons et honnêtes ouvriers, complètement absente d'un musée historique de la sculpture française.

La sculpture de l'Empire était plus que largement représentée dans les collections anciennes. Quelques portraits cependant y seront un jour les bienvenus, à côté des académies correctes des Chaudet et des Bosio. Par contre, le romantisme, assez peu productif, il est vrai, en matière sculpturale, était absent. Le *Roland Furieux* de Jean du Seigneur, célébré en vers enthousiastes par Théophile Gautier, est venu fort heureusement des jardins du Luxembourg remplir ce vide que combleraient tout à fait quelques-unes des œuvres incomplètes, mais généreuses, d'Antonin Moyne, d'Huguenin, ou de Mlle Félicie de Fauveau.

C'est enfin la génération du Second Empire qui a pris sa place avec l'installation définitive de l'œuvre de Carpeaux, en grande partie déjà réunie par Courajod et complétée par la rentrée de l'*Ugolin* des Tuileries, par l'achat en 1900 d'un nouveau plâtre original sorti de l'atelier de Carpeaux, celui de son *Jeune pêcheur*, exécuté pendant son séjour à Rome, et par le legs du magnifique buste en marbre de la princesse Mathilde. Les autres bustes, au nombre d'une dizaine, aujourd'hui exposés au Louvre, ont été achetés, on le sait, comme plâtres originaux, des héritiers même du sculpteur, en 1892 et 1895. La plupart portent ostensiblement les traces de l'opération de la mise au point, et l'on s'étonne de voir les mêmes héritiers qui ont vendu à l'État ces documents soi-disant uniques, garantis par leur bonne foi, en exposer à la curiosité publique qui les découvre subitement, bien qu'ils soient visibles au Louvre depuis sept ans, de nouvelles épreuves en plâtre, qui, venant de cette source, risquent fort de passer aussi pour documents originaux.

Bien que sa présence au Louvre ne doive, en principe, être que passagère, il convient de signaler ici la très gracieuse statue de Flore, qui figura à la fameuse vente Crosnier, et que le Louvre, malgré son désir, ne put acquérir à ce moment. Son heureux possesseur actuel, M. Gulbenkian, a consenti à réparer cette infortune par un dépôt dont l'aimable



AGOSTINO DI DUCCIO. — LA VIERGE ET L'ENFANT ENTOURÉS D'ANGES.

Bas-relief en marbre. — Musée du Louvre.

intention nous permet d'espérer peut-être pour l'avenir une pensée plus libérale encore. C'est un merveilleux morceau que cette figure exécutée par Carpeaux à Londres en 1873, et à laquelle il a peut-être plus travaillé qu'à beaucoup de ses marbres[1]. Le type en rappelle à la fois la nerveuse *Jeune fille à la coquille* de ses débuts, et la *Flore* épanouie de sa maturité. Elle est vraiment à sa place légitime, entre la maquette de *la Danse* et celle de la fontaine de l'Observatoire.

Quelques œuvres de Degeorge, de Feugère des Forts, de Schœnewerk, préparent déjà autour de Carpeaux l'entrée en scène d'une nouvelle génération d'artistes qui y prendra bientôt place tout entière, comme nous l'indiquions au commencement de cette rapide revue, autour des œuvres essentielles de Chapu.

Les séries étrangères se sont, pendant cette période de dix ans, naturellement accrues dans des proportions beaucoup moins considérables que les séries françaises. Il n'y a pas lieu d'espérer, en effet, ni même de souhaiter, constituer au Louvre pour la sculpture italienne un ensemble suivi et de caractère réellement historique, non plus que pour la sculpture allemande ou flamande. Il est très utile cependant que quelques pièces de choix viennent présenter, à côté des suites historiques françaises, des éléments de comparaison indispensables pour l'étude, et rappeler également ici le caractère éclectique et universel des collections du Louvre dont le programme général paraît avoir toujours été de ne se désintéresser d'aucune des manifestations artistiques du génie humain.

En ce qui concerne l'art italien, on sait quelles œuvres de premier ordre les circonstances historiques ont amenées jadis dans nos collections nationales, avec les *Esclaves* de Michel-Ange par exemple; on sait aussi qu'au cours du XIXe siècle, pendant le dernier tiers de ce siècle notamment, un musée de la Renaissance italienne se constitua autour de ce noyau illustre, comprenant des documents intéressants, comme la plupart des objets du musée Campana, et comme un grand nombre de stucs ou terres cuites, recueillis par Courajod de 1875 à 1896, comprenant aussi des œuvres de grand prix, telles que le buste en marbre de *Strozzi*, ou celui en bronze de *Michel-Ange*, telles que la grande madone en terre

1. Reproduite dans la *Revue*, t. XXII, p. 373.

cuite, attribuée à Donatello, ou celle en bois que l'on peut considérer comme une œuvre à peu près certaine de Jacopo della Quercia.

Depuis 1897, un certain nombre de documents ont été ajoutés. Il faut noter, en particulier, ceux que Courajod avait réunis chez lui et que sa famille a donnés après sa mort; une *Sainte Famille*, acquise en 1898, et dont le type se rapporte à l'école de Donatello; une *Vierge debout* de l'atelier fécond et quasi international des Gagini, acquise en 1907; les deux belles dalles funéraires enfin, donnant des types de monuments significatifs, et non encore représentés au musée, que celui-ci dut à la générosité avisée de M. Maciet. Quelques pièces d'importance sont venues d'autre part se joindre aux chefs-d'œuvre déjà réunis. Il n'est besoin que de rappeler le célèbre bas-relief de Scipion, qui figurait dans la collection Rattier, qui fit l'admiration des premiers adeptes de l'art du *quattrocento*, et que certains allèrent jusqu'à attribuer à Léonard de Vinci, d'autres à Verrocchio. Légué par le collectionneur avec réserve d'usufruit en faveur de son frère, il est entré au Louvre en 1903, à la mort de celui-ci. Une curieuse *Vierge* en buste, d'origine assez difficile à déterminer exactement, a été léguée également par un amateur, dont le cabinet jouissait d'une célébrité particulière, M. Desmottes. Parmi les acquisitions notables, rappelons la jolie statuette d'*Enfant Jésus bénissant*, qui reproduit le type du *putto* de Desiderio da Settignano, le bas-relief des Mantegazzes, qui appartint à Courajod, la grande statue enfin de *Vierge de l'Annonciation*, qui fit partie de la collection Léopold Goldschmidt et qui vint si à propos enrichir notre petite série d'œuvres du XIV[e] siècle, d'autant plus à propos qu'elle semble avoir, avec *l'Ange* légué par Timbal à Cluny, une parenté certaine, et que l'on peut espérer arriver quelque jour à la réunion des deux figures.

Il faut enfin donner une place tout à fait à part, même dans cette revue rapide, aux deux admirables marbres qui portent, sans contestation possible, le nom nouveau au Louvre d'Agostino di Duccio. L'une des *Madones* fait partie du legs du baron Adolphe de Rothschild et est exposée, selon la volonté du légataire, dans la salle spéciale du premier étage, où sont réunis les précieux objets d'orfèvrerie de ce magnifique ensemble[1]. L'autre, qui éclaire de son sourire délicieux les salles de la Renaissance, avait été

1. Voir la *Revue*, t. XI, p. 89.

reconnue jadis par Courajod dans la petite église d'Auvillers (Oise). Elle y avait été déposée, il y a un siècle, par un général de Bonnière, qui l'avait rapportée d'Italie et dont la famille possédait le château voisin. Un accord avec la famille de Bonnière de Wierre a permis de remplacer, dans le sanctuaire rustique où sa présence fortuite n'avait rien de nécessaire, la précieuse *Madone* par une copie, et, malgré l'indemnité supplémentaire accordée à la fabrique d'Auvillers, ce fut encore une acquisition relativement bien peu onéreuse que celle de cet incomparable morceau, qui est certainement aujourd'hui une des pièces les plus rares de la collection du Louvre.



ÉCOLE ALLEMANDE
DE LA FIN DU XVe SIÈCLE. — ÈVE.
Statue en bois polychrome.

La sculpture flamande et allemande n'était pour ainsi dire pas représentée autrefois au Louvre. L'achat du *Calvaire de Nivelles*, par Courajod, en 1890, y fit entrer le premier monument considérable de cet art du bois, si fécond dans les Flandres au XVe siècle, et dont les productions se répandirent avec une extrême abondance à cette époque par toute l'Europe occidentale. Les études de M. Destrée, qui ont commencé le classement de ces ateliers de huchiers brabançons ou

anversois, ne permettent plus d'hésiter aujourd'hui sur l'origine nettement bruxelloise d'un petit groupe venant d'un retable et représentant *l'Adoration des Bergers*, qui fit partie jadis de la collection Timbal. D'entrée plus récente, mais d'origine identique, est la précieuse petite *Vierge assise*, en bois, qui fut léguée par Albert Bossy, et qui porte la marque du maillet, signe caractéristique des ateliers brabançons. C'est d'ailleurs, comme le précédent, un morceau de qualité rare et très typique des recherches de finesse pittoresque et de familiarité précise, chères aux artistes de cette région.

A côté de ces exemples en bois, une heureuse rencontre a permis de faire figurer au Louvre une statuette en pierre, un *Ange de l'Annonciation*, de provenance flamande, qui présente exactement les mêmes caractères dans sa figure et dans sa draperie que les productions, soit des hûchiers, soit des peintres contemporains.

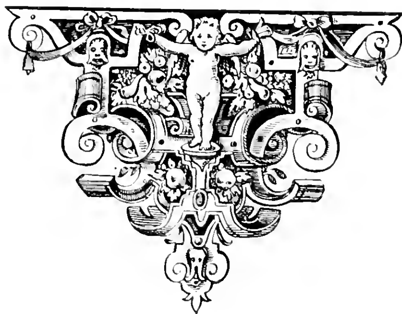
On est encore assez mal fixé sur les limites de ces écoles de sculpture du milieu et de la fin du XVe siècle. La vallée du Rhin a été un terrain de pénétrations et d'échanges incessants. Les influences flamandes et les influences germaniques s'y unissent dans des proportions variables, que nous retrouvons d'ailleurs sur territoire français en maintes œuvres qui nous viennent des provinces frontières. Il n'en est que plus utile pour nous d'avoir quelques échantillons de cet art rhénan, qui est représenté aujourd'hui au Louvre par un *Apôtre endormi*, en bois, provenant d'un de ces groupes du *Christ au mont des Oliviers*, très fréquents dans la région du Rhin, par une *Vierge* en bois acquise en 1899 avec la contribution d'un don de Mlle Delville-Cordier, et par une autre *Vierge* en terre cuite, debout sur le croissant, que l'on affirme provenir d'Alsace. C'est au contraire un morceau d'une formule et d'un style très caractéristiques de certaine école allemande, que cette figure-applique d'*un Docteur de l'église*, rappelant de si près les bois de la cathédrale d'Ulm, et elle nous introduit en plein art allemand.

Les spécimens de cet art se rencontrent assez facilement, et il est permis d'espérer que l'on pourra en faire figurer au Louvre un jour un choix caractéristique. Mais, en attendant, deux œuvres de grande valeur, et que les collections d'outre-Rhin peuvent nous envier, sont entrées au Musée ces dernières années. Il s'agit, d'une part, de cette grande figure

me en bois polychrome, qui représente une *Ève* selon les uns, une *Marie-Madeleine* selon les autres, que d'aucuns attribuent à Riemenschneider et d'aucuns à Veit Stoss. Le type, quoi qu'il en soit, voisin de l'*Ève* de Wurzbourg, mais moins fin et moins délicat, en est d'un germanisme savoureux, et l'œuvre est d'une réelle qualité plastique et monumentale.

La manière de Riemenschneider se décèle d'autre part, de façon indubitable, dans la gracieuse *Vierge agenouillée*, en marbre rehaussé de dorure, qui fut acquise en 1904, après avoir figuré dans la collection Léopold Goldschmidt. Par un bonheur assez rare, nous en suivons les traces plus loin encore, et savons, pour l'avoir rencontrée dans un recueil de sculptures allemandes du milieu du XIXe siècle, qu'elle faisait partie vers cette époque de la collection d'un ecclésiastique d'Erfurt et avait figuré jadis dans l'église Saint-Pierre de cette ville. Les qualités intrinsèques en sont éminentes, la tête expressive et fine est pleine de la grâce spéciale au maitre de Wurzbourg. Les mains sont précieusement effilées, la draperie à grands plis profonds est d'une virtuosité singulière. C'est une œuvre qui remplit toutes les conditions désirables pour figurer dans ces séries étrangères de nos collections, qui doivent viser plus à la qualité et à la signification qu'à la quantité ou à la singularité: il est à souhaiter que de pareilles occasions se présentent souvent pour leur accroissement qui est très nécessaire encore, surtout de ce côté, et ne saurait faire tort aux intérêts de l'art français, bien au contraire.

PAUL VITRY





VIEILLES MAISONS, RUE DE RENNES

EAU-FORTE ORIGINALE DE M. L. G. HORNBY

Comme tant d'autres, M. Lester G. Hornby est venu à l'eau-forte par l'illustration, apportant dans sa façon d'attaquer le cuivre la netteté, la concision, la franchise qui faisaient le prix de ses esquisses; un rien de sécheresse aussi, parfois, mais qui ne messied pas, et achève de donner l'impression d'un de ces tempéraments tout en lignes droites, dont la concision nous étonne, nous autres, Latins bavards.

Curieux de paysages, il s'est mis en route de bonne heure pour connaître le monde : l'Angleterre, l'Écosse, la Hollande, la Belgique, l'Allemagne, la Suisse, l'Espagne, la France, ont déjà défilé devant ses yeux qui n'oublient pas : et, en attendant qu'il poursuive, comme il dit, ses *sketching tours*, Paris le retient : il y enrichit ses carnets de dessins au crayon, qui serviront sans doute, comme ceux qu'il a déjà recueillis à Londres et en Espagne, à illustrer quelque livre d'art ; il figure en bonne place à nos Salons, et il consacre à ce qui reste encore du vieux Paris une suite d'eaux-fortes, auxquelles — ces vieilles maisons de la rue de Rennes en sont la preuve — son interprétation personnelle donne un piquant très singulier.

E. D.



UN PEINTRE-POÈTE VISIONNAIRE

WILLIAM BLAKE

(1757-1827)



WILLIAM BLAKE.
Gravure de Schiavonetti, d'après la peinture de Phillips.

En 1757, Emmanuel de Swedenborg eut sa vision du *Jugement dernier*, qui lui annonçait l'avènement d'une ère nouvelle : les vieilles religions avaient fait leur temps : l'esprit allait l'emporter sur la lettre, et la vraie lumière éclairer l'humanité. William Blake naquit la même année. Imbu dès sa jeunesse des doctrines swedenborgiennes, il vit dans cette coïncidence un signe divin, qui le marquait pour être un des prophètes des temps nouveaux. Il eut constamment la certitude de communiquer avec le monde surnaturel, et le but unique de sa vie fut de révéler les vérités qu'il en recevait au reste des hommes. Naturellement artiste et poète, les principes de sa philosophie lui faisaient considérer les arts comme le seul moyen propre à une telle révélation, et le confirmaient dans ses instincts. C'est pourquoi il traduisit ses visions en poèmes et en peintures ; il se fit son propre éditeur pour les répandre. Ni les difficultés matérielles, ni l'indifférence de ses contemporains ne purent

le décourager dans sa « mission ». Après avoir prêché dans le désert avec une constance admirable, il mourut inconnu et pauvre. Pourtant il n'était pas si mauvais prophète, car son heure est venue. La publication de la *Vie de Blake* par Gilchrist en 1863, et celle de l'*Essai* de Swinburne en 1868, le tirèrent de l'obscurité[1]; il jouit à présent en Angleterre d'une étonnante célébrité. Je ne jure pas que cette gloire l'eût complètement satisfait, — on admire le poète et l'artiste plus qu'on ne goûte le mystique, et Blake n'eût pas compris qu'on les séparât, — ce n'en est pas moins la gloire. En ces dernières années, ont paru trois ou quatre éditions de ses poèmes, des facsimilés de ses gravures et de ses dessins, un recueil de sa correspondance, je ne sais combien d'études critiques[2]: les moindres productions de son pinceau atteignent à des prix considérables. Cependant, sa renommée n'avait guère franchi le détroit, et il était à peu près ignoré en France, quand M. François Benoit lui consacra, voilà quelques mois, une excellente et très enthousiaste étude, où son génie était analysé avec la netteté remarquable que le savant professeur à l'Université de Lille apporte dans tous ses travaux[3]. L'occasion paraissait bonne pour présenter Blake aux lecteurs de la *Revue*. Mais la tâche était plus difficile qu'il ne semblait. Traité par M. Benoit, le sujet prenait une séduisante apparence de simplicité. Apparence trompeuse. Quand j'ai voulu connaître plus intimement l'homme qui s'offrait à moi en quelques chapitres précis et clairs, j'ai pensé me laisser submerger par les nuages d'un mysticisme confus, où j'ai dû bientôt me débattre, et n'en venir jamais à bout; — tel le pêcheur des

1. *The life of William Blake, « pictor ignotus »*, by the late Alexander Gilchrist (Londres, 1863, 2 vol. in-8°); cette édition, accompagnée d'un choix de poésies et d'illustrations, parue après la mort de l'auteur, fut mise au point par D. G. et W. M. Rossetti; une seconde édition parut en 1880; une troisième, en un volume, avec des reproductions d'œuvres inédites et une préface de M. W. Graham Robertson, a été publiée en 1907 (Londres, John Lane). — *William Blake, a critical essay*, by A. C. Swinburne (Londres, 1868, in-8°), avec reproductions en couleurs; nouvelle édition sans illustrations en 1907.

2. Je me bornerai à citer ici *The Works of W. Blake, poetic, symbolic and critical*, par MM. Ellis et Yeats (Londres, 1893, 3 vol. in-8°), étude d'importance capitale, suivie des œuvres poétiques complètes. Ces œuvres ont été éditées séparément à diverses reprises, notamment par M. Ellis (Londres, 1907, 2 vol. in-8°), et par M. John Sampson (Oxford, 1905, in-8°), qui a aussi publié à part les poésies lyriques en un petit volume recommandable à ceux qui veulent se faire une idée du poète (Oxford, 1905, in-16). — M. Archibald G. B. Russell a réuni récemment la correspondance de Blake (Londres, 1907) : les lettres sont précédées d'une vie inédite du poète par son disciple Tatham, et accompagnées d'une introduction et de notes excellentes.

3. *Un Maître de l'art : Blake le visionnaire*, par François Benoit (Travaux et Mémoires de l'Université de Lille, Lille et Paris, in-4°).

Mille et une nuits, qui, ayant malencontreusement ouvert le vase scellé du sceau magique, se trouva fort embarrassé d'y faire rentrer le génie qui en était sorti dans un flot de fumée et dont la forme monstrueuse obscurcissait tout l'horizon. J'essaierai cependant de donner en quelques pages une idée de cet artiste singulier. Sa singularité seule, à défaut de sa réputation de l'autre côté de la Manche, vaut qu'on s'arrête à lui : l'occasion n'est pas commune d'interroger un peintre qui ait fréquenté familièrement le Ciel et l'Enfer.



UNE PAGE DES « CHANTS DE L'INNOCENCE » (1789)[1].

William Blake était le second fils d'un petit bonnetier de Londres, Irlandais d'origine. Son père, protestant non-conformiste, d'une piété tournée au mysticisme, lisait assidûment les ouvrages de Swedenborg, et les donnait à lire à ses enfants. Esprit large d'ailleurs, il ne chercha pas à contrarier la vocation de son fils : dès l'âge de dix ans, il l'envoyait à

1. Voici la traduction de la pièce : « L'AGNEAU. — Petit agneau, qui t'a créé ? Sais-tu qui t'a créé, qui t'a donné la vie, qui t'a fait paître auprès du ruisseau et sur la prairie, qui t'a donné un vêtement de joie, très doux vêtement, laineux et brillant ; qui t'a donné une si tendre voix pour réjouir tous les vallons ? Petit agneau qui t'a créé ? Sais-tu qui t'a créé ?

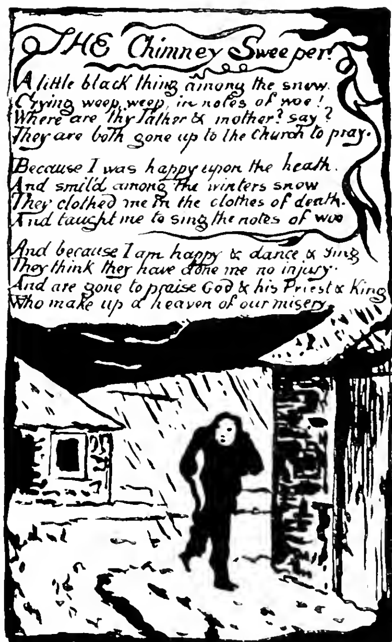
» Petit agneau, je vais te le dire. Petit agneau, je vais te le dire. On t'appelle de ton nom, car il s'appelle lui-même Agneau. Il est doux et il est bon. Il s'est fait petit enfant. Moi, enfant, et toi, agneau, on nous appelle de son nom. Petit agneau, Dieu te bénisse ! Petit agneau, Dieu te bénisse ! »

l'école de dessin en vogue que Pars tenait dans le Strand, et quatre ans plus tard il le poussait à faire de la peinture. C'est l'enfant qui, pour éviter aux siens les frais d'un apprentissage très dispendieux, préféra se placer chez un graveur. Il entra dans la boutique de James Basire, artiste alors réputé, sans grand talent, mais consciencieux: il y resta huit années. Dès cette époque, son imagination lui découvrait des merveilles que la plupart ignoreront toujours : tout jeune encore, il aperçut un jour près de Dulwich, dans un arbre au bord de la route, un chœur d'anges dont les ailes étincelaient d'étoiles. L'originalité de sa nature, à la fois méditative et impatiente, lui créa des difficultés avec ses camarades d'atelier. Pour l'y soustraire, son maître l'envoya à l'abbaye de Westminster exécuter des dessins pour un ouvrage d'archéologie dont il avait mission de graver les planches. Rien ne pouvait mieux plaire à Blake que l'ombre, propice au rêve, de la vieille église. Les longues stations qu'il y fit, de 1773 à 1778, eurent sur lui une influence durable: son goût se précisa. Déjà les anciens maîtres l'attiraient : dans ses cartons s'accumulaient les vieilles estampes, non seulement d'après Michel-Ange et Raphaël, mais aussi celles de Durer et de Lucas de Leyde, qui n'avaient guère alors d'admirateurs; une fréquentation continue lui fit sentir la beauté de l'art gothique. Entre temps, il lisait Swedenborg et Jacob Bœhme, dont on venait de traduire les ouvrages; il reçut certainement des lumières assez étendues sur la Kabbale; il va sans dire qu'en bon Anglais protestant, il connaissait à fond la Bible. Lorsqu'à vingt ans, il commença de suivre le cours d'antique à la Royal Academy, son esprit était trop formé pour recevoir profondément l'empreinte de l'enseignement académique à la mode. Fuseli, Stothard et Flaxman, qui devinrent ses amis, ne furent pas sans l'influencer, mais ce qu'il leur emprunta resta superficiel.

En 1782, il connut une des rares chances de sa vie : il fit un heureux mariage. A la suite d'un chagrin d'amour, on l'avait envoyé à Richmond. La fille du jardinier qui le logeait, Catherine Boucher, se montra compatissante : leur roman fut bien simple : « Je vous plains de tout mon cœur, dit-elle. — Vous me plaignez ; eh bien ! je vous aime pour votre compassion ». Tout à fait sans instruction, Kate apprit à lire, à écrire, à dessiner, et, au bout de quelque temps, elle aidait son mari dans ses travaux de gravure

et d'impression. Pleine de courage et de foi dans les moments les plus difficiles, elle fut une compagne admirable.

Les premiers vers de Blake, les *Esquisses poétiques*, furent publiés l'année suivante, aux frais de plusieurs de ses amis. Quelques pièces ont un charme ravissant : tout imprégnées du lyrisme oublié des poètes élisabéthains, elles marquent, comme les *Poèmes* de Burns, quoique d'autre manière, le renouveau de la poésie anglaise au sortir d'un long siècle de classicisme. Mais c'est en 1789 que parut son premier ouvrage vraiment original, les *Chants de l'Innocence*, suivis en 1794 des *Chants de l'Expérience*, qui leur font pendant. Sous une forme libre, ingénue, parfois incorrecte, mais toujours musicale et touchante, ils contiennent en germe toute sa philosophie. Les deux recueils sont comme les volets d'un diptyque dont les compartiments s'opposeraient : d'un côté, l'enfance innocente, ses jeux, ses rêves, ses joies, le règne béni de l'imagination et de l'instinct dans une liberté divine : de



Une page des «Chants de l'Expérience» (1794)[1].

1. « Le Ramoneur. — Petite créature noire au milieu de la neige, criant : *Weep ! Weep !* en notes de douleur ! Où sont ton père et ta mère ? dis ! — Ils sont montés tous deux à l'église, prier. *Weep Weep !* est une onomatopée, mais signifie en même temps : pleure ! pleure !

» Parce que j'étais heureux sur la lande et que je souriais dans la neige de l'hiver, ils m'ont vêtu des vêtements de la mort, et ils m'ont appris à chanter les notes de la douleur.

» Et parce que je suis heureux, et que je danse, et que je chante, ils croient qu'ils ne m'ont fait aucun mal ; et ils sont allés louer Dieu et son prêtre et son roi, qui se font un paradis de notre misère. »

l'autre l'expérience, le règne de la froide raison qui comprime l'imagination sous ses lois mauvaises et ses dogmes; plus de rêves, plus de joies, la souffrance et l'éloignement de Dieu. Le texte des poèmes était encadré d'images qui commentaient et illustraient la pensée; le tout gravé par un procédé spécial et enluminé ensuite à la main. Blake est ici tout à fait lui-même. Un grand choc qu'il venait d'éprouver avait achevé de lui découvrir ses voies : il avait perdu son frère Robert, auquel une tendre affection l'unissait. Le jour de sa mort, il vit sa « forme spirituelle » s'élever au ciel en battant des mains; il connut alors avec certitude que « toute perte mortelle est un gain immortel » et que le monde réel n'est pas celui des sens. De ce moment, une moitié de sa vie se passa dans l'au-delà : les âmes des morts et les anges venaient l'entretenir; c'est l'esprit de son frère, nous dit-il, qui lui enseigna, dans une heure de découragement, le moyen employé pour graver et publier *les Chants de l'Innocence*[1]. Il fit paraître, grâce au même procédé, *le Livre de Thel* (1789), *le Mariage du Ciel et de l'Enfer* (1790), *les Portes du Paradis*, *les Visions des filles d'Albion*, *America* (1793), *Europe*, *Urizen* (1794), *le Chant de Los*, *le Livre d'Ahania* (1795), où, sous forme de poèmes et de proses mystiques, sont exposées ses doctrines. On imagine la peine et le temps

1. Voici en quoi consistait le procédé : « Sur une plaque de cuivre, avec un vernis inattaquable aux acides, Blake, comme il aurait fait sur une feuille de papier, dessinait ses images et calligraphiait son texte à l'envers. Plongée dans un bain caustique, la planche était attaquée sur toute la partie que ne protégeait pas l'enduit, et, une fois mordue à point, elle constituait une matrice en relief, exact équivalent d'un bois gravé ou d'un cliché typographique. Avec une liqueur noire ou colorée, Blake l'encrait et l'imprimait sur une feuille de papier qu'il enluminait ensuite et qu'il brochait en volume » (Benoit, *op. cit.*, p. 67). Les reproductions publiées ici de ces gravures ne donnent qu'une idée très imparfaite de leur valeur, étant durcies par le tirage en noir et privées de la couleur, souvent très harmonieuse, que Blake y ajoutait au pinceau. La figure de la p. 235 (*l'Ancien des jours*), permet de se rendre compte, autant du moins qu'il est possible dans une reproduction monochrome, de l'aspect de ces gravures une fois enluminées.

Pour les compositions isolées, qui n'étaient pas destinées à faire partie d'un livre, Blake s'est servi souvent, à partir de 1795, d'un autre procédé que son ami Tatham explique comme suit : sur un épais carton, il traçait, avec une couleur à la colle, les lignes de son image, puis la coloriait avec des pigments à l'huile posés par touches franches; sur le tout, encore humide, il appliquait une feuille de papier, et le transport obtenu s'achevait à l'aquarelle. L'exactitude de cette recette a été contestée par le peintre Linnell, qui fut aussi l'ami de l'artiste; mais, d'après les recherches les plus récentes, il semble que la formule soit seulement incomplète (cf. la *Vie* de Gilchrist, éd. Graham Robertson, p. 404 et sq., et A.-G.-B. Russell, *Corr. de Blake*, p. XLVI). On peut désigner ces épreuves, que les biographes anglais appellent *printed drawings* ou *colour prints*, sous le nom d'« impressions en couleur ». M. W. Graham Robertson, qui possède une belle collection d'œuvres de Blake, a bien voulu m'autoriser à reproduire l'une de ces « impressions en couleur » ; on la trouvera dans la seconde partie de ce travail.



FRONTISPICE D'« AMERICA » (1793).

Urizen enchaîné à « la muraille de la chair ». Auprès de lui, Enion avec Los et Enitharmon. (Voir la note de la page 24.)

qu'il fallait à un seul homme pour inventer, graver, tirer, colorier et relier ces albums, généralement de grand format, qui comprennent de six à vingt-sept feuillets. Avec cela, il donnait des leçons de dessin, peignait à l'aquarelle, faisait des vignettes pour des éditeurs[1]. Sa vie n'en demeurait pas moins difficile.

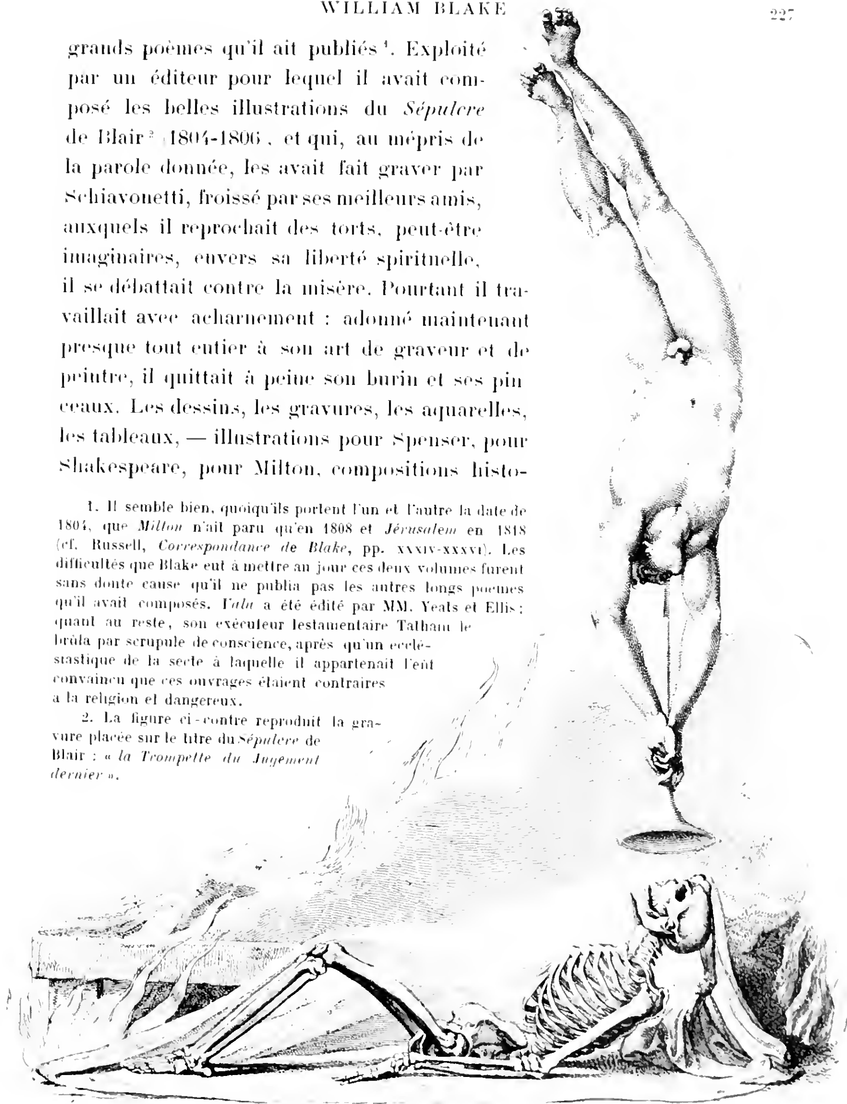
En 1800, son ami Flaxman, désireux de l'aider, lui obtint la place d'illustrateur attitré chez un poète et écrivain amateur nommé Hayley, qui vivait aux environs de Chichester. Blake s'installa près de lui, à Felpham, dans un cottage au bord de la mer, heureux de la perspective de travailler en paix, sans souci de l'existence quotidienne. Au début, tout alla pour le mieux ; les lettres de cette époque célèbrent avec un enthousiasme lyrique la joie d'être en pleine nature, la vie spirituelle plus intense. Les choses ne tardèrent pas à se gâter. Excellent homme et plein de courtoisie, mais médiocre bel esprit, tout imprégné de classicisme, Hayley ne comprenait rien à son hôte. Il jugeait ses vers exécrables et, avec les meilleures intentions du monde, aurait voulu restreindre cette imagination formidable à l'illustration de plates ballades et à l'exécution de portraits en miniature. L'artiste souffrait cruellement de cette inintelligence ; il rêvait de s'échapper, quand une désagréable aventure vint combler la mesure. Un soldat qu'il avait expulsé de son jardin l'accusa d'avoir crié : « Vive Bonaparte ! », crime impardonnable en 1803 ; un procès de haute trahison s'ensuivit. Comme personne n'avait lu ses livres, où l'on n'aurait pas été en peine de trouver une détestable partialité pour la Révolution française, Blake fut acquitté sur le témoignage de Hayley[2]. Cela lui rendit quelque affection pour son protecteur, mais, abreuvé de dégoûts, il regagna Londres au plus vite.

Il n'y trouva pas le repos. C'est au milieu de tracas de toute sorte qu'il termina ses deux apocalypses, de *Milton* et de *Jérusalem* (1804), d'une importance capitale pour la connaissance de sa pensée, les derniers

1. En 1796, il fit trois dessins pour la *Lenore* de Bürger ; en 1797, il illustra *les Nuits* d'Young. Il fit, par la suite, plusieurs travaux analogues. La liste en est donnée à la fin de la *Vie* de Gilchrist.

2. Blake, qui avait éprouvé une sympathie sans réserves pour la Révolution d'Amérique, portait à la Révolution française des sentiments plus mélangés. Il haïssait son rationalisme, mais il aimait en elle l'esprit de liberté soulevé contre toutes les tyrannies, politique, morale et religieuse. En 1791, il avait commencé un poème à sa gloire. Il alla, cette année là, jusqu'à se promener dans les rues un bonnet rouge sur la tête.

grands poèmes qu'il ait publiés [1]. Exploité par un éditeur pour lequel il avait composé les belles illustrations du *Sépulcre* de Blair [2] (1804-1806), et qui, au mépris de la parole donnée, les avait fait graver par Schiavonetti, froissé par ses meilleurs amis, auxquels il reprochait des torts, peut-être imaginaires, envers sa liberté spirituelle, il se débattait contre la misère. Pourtant il travaillait avec acharnement : adonné maintenant presque tout entier à son art de graveur et de peintre, il quittait à peine son burin et ses pinceaux. Les dessins, les gravures, les aquarelles, les tableaux, — illustrations pour Spenser, pour Shakespeare, pour Milton, compositions histo-



1. Il semble bien, quoiqu'ils portent l'un et l'autre la date de 1804, que *Milton* n'ait paru qu'en 1808 et *Jérusalem* en 1818 (cf. Russell, *Correspondance de Blake*, pp. XXXIV-XXXVI). Les difficultés que Blake eut à mettre au jour ces deux volumes furent sans doute cause qu'il ne publia pas les autres longs poèmes qu'il avait composés. *Vala* a été édité par MM. Yeats et Ellis ; quant au reste, son exécuteur testamentaire Tatham le brûla par scrupule de conscience, après qu'un ecclésiastique de la secte à laquelle il appartenait l'eût convaincu que ces ouvrages étaient contraires à la religion et dangereux.

2. La figure ci-contre reproduit la gravure placée sur le titre du *Sépulcre* de Blair : « *la Trompette du Jugement dernier* ».

riques et bibliques, — se succédaient sans interruption. Quelques peintures sont de vastes panneaux : l'une, représentant toute la cavalcade des *Pèlerins de Cantorbéry* de Chaucer, mesurait 5 pieds de long; une autre, figurant *le Jugement dernier*, n'avait pas moins de 7 pieds sur 5. En 1809, il essaya d'une exposition de ses œuvres, naturellement avec le plus complet insuccès. Il avait pris la peine de rédiger un *Catalogue descriptif* — et laudatif, — où il expliquait ses théories artistiques, mais presque personne ne se trouva pour le lire : l'exposition n'eut pas dix visiteurs. Il aurait eu bien du mal à vivre, sans un brave homme de fonctionnaire, nommé Butts, qui lui acheta, trente années durant, ses ouvrages, au point d'en encombrer sa maison, et qui lui donna jusqu'au bout le réconfort d'une admiration enthousiaste. En 1818, il trouva un autre ami dévoué en la personne du paysagiste John Linnell, dont l'ingénieuse affection adoucit ses dernières années[1]. C'est elle qui lui permit d'éditer les gravures au burin de ses *Illustrations pour le livre de Job* (1825), son œuvre peut-être la plus achevée, et d'exécuter les dessins pour *la Divine comédie*, auxquels il travaillait encore la veille de sa mort[2]. Il s'éteignit le 12 août 1827, sans que le secours de ses visions lui ait jamais fait défaut. Quelques instants avant de mourir, il entonna des chants de joie ; comme sa femme s'approchait, il murmura : « Ils ne sont pas de moi, ma bien aimée, ils ne sont pas de moi ! » Il croyait répéter la musique des anges.

II

On ne sera pas surpris, après avoir lu la vie de Blake, que bien des gens l'aient tenu pour fou. A vrai dire, son cas devait paraître moins étrange dans un pays protestant où les sectes dissidentes sont si nombreuses. Ses propres parents appartenaient à l'une d'elles; il avait de qui tenir. Des hommes qui, dans leurs réunions cultuelles, prêchent tour à tour, et qui attendent pour parler que l'Esprit descende sur eux, sont de

1. John Linnell (1792-1882), tient une place importante dans l'histoire du paysage anglais. Il peignit, au début de sa carrière, sous l'influence de Blake sans doute, un certain nombre de sujets bibliques.

2. L'illustration de *Job* se compose de vingt et une planches et d'un titre, de format petit in-folio : tous les sujets sont entourés d'un encadrement qui s'y rapporte. L'illustration de Dante se compose de quatre-vingt-dix-huit dessins (soixante-huit pour *l'Enfer*, vingt pour *le Purgatoire*, dix pour *le Paradis*). Sept seulement, de la série de *l'Enfer*, ont été gravés par Blake.



LA NATIVITÉ (VERS 1799).

Gravure de William Bell Scott, d'après la peinture à la détrempe de Blake

la graine de visionnaires, et un prophète de plus ou de moins n'est pas pour les étonner. Dans ces dernières années du XVIIIe siècle, où le mysticisme sous toutes ses formes, les plus nobles comme les plus vulgaires, s'élevait partout en face du rationalisme à l'apogée, nulle part les adeptes de Swedenborg ou de Saint-Martin, de Mesmer ou de Cagliostro, ne furent plus nombreux qu'en Angleterre. Jusque chez les artistes, on en comptait beaucoup : le célèbre sculpteur Flaxman n'était-il pas théosophe ; le peintre Varley, astrologue et spirite ; Cosway, le miniaturiste, quelque chose comme sorcier ? Il faut dire d'ailleurs que les amis de Blake, qui l'ont bien connu, nous le peignent comme fort raisonnable et parfaitement équilibré : dans un corps athlétique, une âme bonne et candide ; seuls l'éclat singulier de ses yeux et son extrême mobilité d'humeur annonçaient un esprit différent des autres. Ce voyant, dont l'imagination se peuplait de monstres, aimait à rire ; la plaisanterie, même assez grosse, ne lui déplaisait pas [1]. Au reste, d'une politesse exquise. Ceux qui le rencontraient étaient dès l'abord séduits par la courtoisie irlandaise de ses manières, par le charme de sa conversation, pleine à la fois de profondeur et de poésie. Mais ils ne pouvaient se défendre d'un vague effroi mêlé de pitié, quand cet homme si sensé leur déclarait d'un ton paisible qu'il tenait telle ou telle chose de Milton, de saint Paul ou de Socrate, avec qui il avait causé la veille. S'il leur montrait le portrait « d'après nature » de la courtisane Laïs et de Richard Cœur de Lion, ou le croquis de l'Esprit d'une puce, « réincarnation d'un homme sanguinaire, providentiellement réduit aux proportions d'un insecte pour éviter qu'il ne dépeuplât tout le pays », j'imagine qu'ils saisissaient poliment la première occasion de se retirer, et qu'ils se gardaient de revenir. Peut-être plus d'un lecteur partagera-t-il leur inquiétude [2].

1. Ses épigrammes, en particulier celles contre Rembrandt, Rubens, et surtout Reynolds, dont il abominait l'art « naturaliste », sont grossières, mais quelquefois assez comiques. Jusque dans ses écrits les plus sérieux se glisse une plaisanterie médiocrement spirituelle, mais imprévue : c'est ainsi que, dans sa *Description du Jugement dernier*, on peut lire : « Les dames seront charmées de constater que j'ai représenté les Furies par trois hommes et non par trois femmes... Le spectateur peut supposer que ce sont trois clergymen en chaire, tonnant contre le péché au lieu de l'absoudre ».

2. Il n'est pas sans intérêt de faire remarquer que Blake, tout en étant fermement convaincu que ses visions étaient véritables et répondaient à une réalité, reconnaissait ce qu'elles avaient de subjectif dans la forme. Comme quelqu'un, pensant l'embarrasser, lui demandait en quelle langue lui avait parlé l'esprit de Voltaire : « Je ne sais, répondit-il ; en français, sans doute, mais à mon sens, c'était de l'anglais » (cf. Yeats et Ellis, *op. cit.*, t. I, p. 146).

Les biographes anglais se donnent beaucoup de peine pour défendre Blake contre l'accusation de folie; ils allèguent l'estime où le tenaient ses amis, la grandeur de sa pensée, le mérite de ses ouvrages, sa vie exemplaire; ils n'arrivent, en fin de compte, qu'à nous rendre plus sensibles les contrastes inexplicables de sa nature. Avec toute la distance qui sépare un poète d'un minéralogiste, le cas de Blake est très analogue à celui de Swedenborg : ce dernier paraissait aussi, dans le courant de l'existence, doué du sens le plus rassis. Quand on a dit de tels hommes qu'ils étaient fous, on n'a rien dit. La science est fort empêchée d'établir leur diagnostic : un professeur à la Faculté de médecine, qui a consacré un volume, d'ailleurs excellent, au visionnaire suédois, en est réduit à le classer, — en bonne compagnie, puisque c'est avec Jeanne d'Arc et sainte Thérèse, — dans la catégorie des « théomanes raisonnants », et cela fait un peu bien songer, on en conviendra, aux explications du bachelier de Molière sur la vertu de l'opium. Les phénomènes dont il s'agit touchent à l'étude encore mystérieuse de l'inconscient, que poursuivent assidûment les psychologues contemporains. Qu'est-ce que ce « moi subliminal » dont ils nous parlent? Nous donne-t-il accès dans un monde plus étendu et plus complet que celui-ci? Quels sont ses rapports avec notre « moi » ordinaire? Quel est son rôle dans les inventions du génie? Autant de questions auxquelles on voudrait une réponse, que peut-être on n'aura jamais. Ce n'est pas le lieu, dans



BLAKE VISITÉ PAR L'INSPIRATION.

Gravure tirée de « Milton » (1804-1808).

cette *Revue*, de rapporter les théories de Myers, les opinions de William James, de Ribot, de nos plus notoires aliénistes, ni de les discuter. Aussi bien tout cela importe-t-il assez peu pour la présente étude. Quand la médecine aurait démontré que les facultés anormales d'un Blake s'accompagnent d'une lésion organique bien définie, elle n'aurait rien prouvé

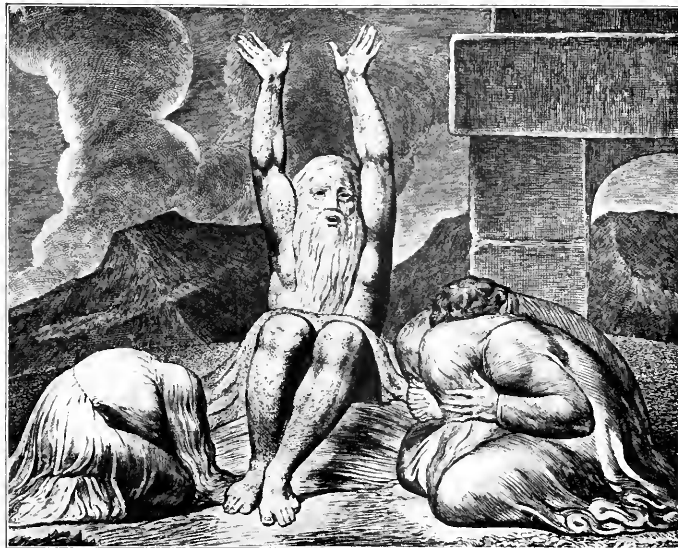


ILLUSTRATION POUR LE « LIVRE DE JOB » (1825).

« Périsse le jour où je suis né ! » (Job, III, 3).

contre la beauté ni la signification de ses ouvrages. Une question d'esthétique ne saurait être tranchée par une question de pathologie.

Mais si nous pouvons aborder son œuvre, — et particulièrement son œuvre de peintre, dont il sera surtout question dans cet article, — sans nous occuper davantage de son état mental, il est impossible de le faire avant d'avoir dit un mot de sa philosophie. Quand on ignore ce qu'elle est, on s'expose à méconnaître la véritable portée de son art, à ne rien com-



WILLIAM BLAKE. — ILLUSTRATION POUR « LE LIVRE DE JOB » (1821).

Gravure au burin.

« Et le Seigneur dit à Job : Où étais-tu quand je créais le ciel et la terre, quand les étoiles du matin chantaient toutes ensemble et que les fils de Dieu criaient de joie ? » (JOB, XXXVIII).

prendre à ses peintures, qui sont une conséquence et une expression de sa doctrine. C'est ici que la tâche devient difficile. Les idées de Blake ne se développent pas logiquement comme dans les traités d'un philosophe, — la logique lui faisait horreur —: nulle part elles ne sont exposées complètement. Il faut saisir sa pensée par fragments, à travers le désordre de vastes poèmes écrits, sans aucun souci de la composition, dans des moments d'extase visionnaire. La théologie de Swedenborg et celle de Jacob Bœhme se mêlent aux conceptions du néo-platonisme alexandrin, à l'allégorisme de la Kabbale, à des inventions personnelles d'une désespérante complexité; et, comme il arrive chez les mystiques protestants, saturés des livres prophétiques de la Bible, un souffle d'Apocalypse emporte le tout. Les éléments personnifiés de l'Univers tiennent les rôles d'un formidable drame mythique, qui figure l'histoire du monde : dans une nuit sillonnée d'éclairs, de titaniques combats s'engagent, où s'agite toute une multitude de symboles. MM. Yeats et Ellis ont employé deux grands volumes à débrouiller ce chaos, et leur commentaire n'est pas toujours plus limpide que le texte. Il faut bien s'efforcer, cependant, de dégager l'essentiel de cette philosophie. Je m'excuse d'avoir à le faire. Ce qui suit sera passablement infidèle, car la pensée s'y trouvera dépouillée des mythes qui font le meilleur de son originalité, et en quelque sorte systématisée; assez obscur encore, mais ces mystiques sont de terribles gens qui vous interdisent d'être exact et clair en peu de mots.

Au commencement, Dieu, qui est mystère, veut se révéler dans la plénitude de son être. Or, toute révélation exige une opposition : pour qu'un principe se manifeste, il faut qu'il se trouve en face de quelque chose qui s'oppose à lui, dont il fasse son instrument et son expression. De Dieu, actif, émane donc « la nature éternelle », qui est passive, ce que Blake appelle « le miroir ». Dans ce miroir, Dieu Père prend connaissance de soi-même, il se contemple comme Fils et entre dans une méditation sur lui-même, qui est le Saint-Esprit. C'est l'Esprit qui éveille à la vie les « pensées » du miroir, les formes immortelles de toutes choses où l'on reconnaîtra les *idées* de Platon, ou, mieux encore, les *intelligibles* de Plotin[1]. Chacune de ces « idées » a une existence individuelle, sans toutefois se séparer de Dieu. Les quatre divisions de la nature divine, Père, Fils, Esprit, Miroir — autrement dit Volonté, Amour, Imagination, Énergie

divines, — se retrouvent dans la nature émanée. Ce sont ces divisions de la nature émanée que Blake appelle les *Zoas*, et qui sont personnifiées dans ses poèmes sous les noms d'Urizen, Luvah, Tharmas et Urthona : elles sont immanentes à toutes choses et correspondent aux quatre éléments, aux quatre points cardinaux, etc. — et, dans l'homme en particulier, aux quatre régions du corps, aux quatre sens (le goût et le toucher n'en faisant qu'un), enfin à « la Raison », « l'Émotion », « la Sensation », « l'Instinct » ou énergie naturelle. Tant qu'a subsisté l'union de l'Univers avec Dieu, l'équilibre s'est maintenu entre les Zoas. Mais un jour, les « idées » ont voulu prendre conscience de leur existence individuelle et se séparer de la divinité qui les contenait ; elles ont voulu considérer la sensation comme la seule réalité et nourrir chacune leur « égoïsme » aux dépens des autres. Ainsi, la Raison, se détachant volontairement de Dieu, ne voit plus que le monde des sens et déclare qu'il n'y a rien au-delà. Cette révolte — figurée dans l'œuvre de Blake par la rébellion d'Urizen — est l'origine du mal. La Raison devient maîtresse d'erreur. Elle s'arroge le droit de légiférer contre l'Imagination et l'Instinct, qui ne valaient pas moins qu'elle dans le plan original de l'Univers ; elles les contraint par des lois et des dogmes qui protègent les « égoïsmes ». Le monde est perverti. L'est-il sans retour ? Et comment le régénérer ? Par l'Amour, répond Blake, qui saura rompre les barrières de l'égoïsme, et surtout par l'Imagination, qui seule pourra franchir les murs de la prison où la Raison nous enferme[1]. Emporté par

1. Voici, pour ceux que cela peut intéresser, quelques détails sur un des mythes au moyen desquels les idées qui viennent d'être exposées sont présentées par Blake : ils donneront un aperçu de sa manière de penser par symboles, et serviront de commentaire à la gravure de la page 225.

Lorsque Urizen s'est détaché de Dieu, il est aussitôt enchaîné « à la muraille de la chair » par Los, — forme que prend, après la chute, Urthona, le quatrième Zoa, — qui symbolise le *Temps*, et par *Enitharmon*, émanation féminine de Los, qui symbolise *l'Espace* (de chaque Zoa émane en effet une forme féminine, comme de Dieu est émanée « la Nature éternelle »). Lisez : la Raison, détachée de Dieu, se trouve confinée dans le monde des sens et renfermée dans les limites de l'Espace et du Temps. Mais à ces symboles s'en superposent d'autres. Los, à qui sa mission de justicier rappelle sa divine origine, devient le souvenir vivant de l'unité primitive en Dieu, *l'Inspiration*, qui anime tous les poètes et Blake en particulier. Dans ce nouveau mythe, Enitharmon est *la Pitié*, qui naît en Los à la vue des souffrances d'Urizen ; et ainsi Los et Enitharmon représentent ce qu'il y a de meilleur dans l'âme humaine sous sa forme masculine active, et sous sa forme féminine affective. La place me manque pour insister. Les symboles continuent de s'ajouter aux symboles, sans que l'auteur se préoccupe de les rendre cohérents : par exemple, Los et Enitharmon, que Blake a fait naître de la façon que nous venons de voir, sont présentés ailleurs comme les enfants de *Tharmas*, le troisième Zoa, et de son émanation féminine, *Enion*, lesquels symbolisent la nature « végétative », c'est-à-dire matérielle, afin de faire entendre que l'Espace et le Temps sont nécessaires au commencement de la vie du monde physique. C'est sous cette dernière forme qu'ils figurent sur le frontispice d'*America* (p. 225).

elle, l'homme remontera vers Dieu, pour se réunir à lui, et l'harmonie primitive sera rétablie.



L'Ancien des jours traçant le premier cercle du monde[1].
Gravure enluminée, d'après l'épreuve peinte par Tatham, en 1827.

En guerre donc contre la Raison ! Ce qui vient d'elle est empoisonné :

1. « ..... Et dans sa main, il prit le compas d'or, préparé dans l'éternel trésor de Dieu, pour tracer la circonférence de cet Univers et de toutes les choses créées » (Milton, *Paradis perdu*, livre VII, vers 224-227).

toute science est trompeuse, toute démonstration mensongère. Chaque homme doit aimer ; il doit cultiver son imagination, son « génie poétique », ce don merveilleux que nous recevons tous en naissant, que nous possédons encore dans l'âge heureux de l'innocence, et que seule une fausse expérience nous empêche de développer. Ainsi, nous nous sauverons nous-mêmes, et nous contribuerons au salut de l'humanité. Chacun sera « le Rédempteur ». Les théologiens du moyen âge, sans nier la valeur historique de l'Ancien Testament, y voyaient avant tout une « figure » du Nouveau : Blake lisait celui-ci dans le même esprit ; pour lui, l'Évangile historique est une figure de « l'Évangile éternel ». Jésus signifie par avance tout homme spirituel, et son sacrifice sur le Calvaire est l'image du sacrifice que nous devons faire, à l'Esprit, du monde de la sensation régi par la Raison. C'est dans ce sens qu'il faut entendre les expressions chrétiennes de Blake, qui, souvent, pourraient prêter à l'équivoque ; aucun doute n'est permis dès qu'on a jeté les yeux sur la pièce blasphématoire intitulée *l'Évangile éternel ;* et d'ailleurs n'a-t-il pas dit un jour, en propres termes, à un ami : « Jésus est le seul Dieu ; vous l'êtes également et je le suis »[1] ?

Dans une pareille philosophie, le rôle départi à l'artiste est le plus noble de tous. A lui qui, plus que tout autre, vit par l'imagination, qui sème le rêve et le fait germer dans les âmes, à lui revient l'honneur de conduire les hommes dans les voies de l'affranchissement et du salut. Qu'il soit musicien, poète, sculpteur ou peintre, l'artiste inspiré est un prophète.

(A suivre.) PAUL ALFASSA

1. Conversation avec M. Crabb Robinson, rapportée par Yeats et Ellis, *op. cit.*, t. I, p. 142.



BIBLIOGRAPHIE

Les Musées d'Europe : Madrid, par Gustave GEFFROY. — Paris, Nilsson, 1908, in-4°.

Quelques chapitres isolés, naguère publiés dans une revue littéraire, à l'occasion d'une visite au Prado, faisaient désirer l'apparition de ce volume et permettaient d'espérer un solide et brillant *essai* sur la peinture espagnole. Cette attente n'a pas été déçue, et on peut dire sans froisser ni M. Geffroy ni son éditeur que cet ouvrage sur le musée de Madrid est un des mieux réussis et des mieux présentés de toute la collection des *Musées d'Europe*.

Le Greco, Velazquez, Goya, — les trois grandes figures, — y tiennent la place qui leur revenait de droit ; mais en insistant sur leur carrière, et en particulier sur celle de Velazquez, le seul des trois qui soit complètement représenté ici, l'auteur n'a pas négligé les précurseurs et les intermédiaires. Après l'école espagnole dont il a retracé l'histoire avec une rare pénétration et de singuliers bonheurs d'expression, surtout dans le chapitre sur Velazquez, M. Geffroy a dû reprendre l'école flamande et l'école italienne, admirablement représentées en cette magnifique collection, et dire un mot de Rembrandt et de Dürer, d'Antonis Mor, de Poussin et de Watteau, qui y font aussi très noble figure, — en attendant de pénétrer dans l'Escurial et de nous donner, dans un prochain travail, le « pendant » de son excellent livre sur le Prado.

E. D.

L'Église abbatiale de Saint-Denis et ses tombeaux, notice historique et archéologique, par Paul VITRY et Gaston BRIÈRE. — Paris, D.-A. Longuet, 1908, in-18.

C'est un « guide », comme on en désirerait beaucoup et comme on n'en trouve guère de semblables : un guide descriptif et raisonné des tombeaux de l'église abbatiale de Saint-Denis, précédé d'une notice historique et d'une description de l'édifice, accompagné de plusieurs planches et d'un plan : un guide succinct et précis, maniable et à bon marché, et, pour tout dire, qui donne, aussitôt qu'on l'a ouvert, le désir de retourner visiter la vieille église.

Les auteurs ne pouvaient songer à faire tenir, dans leur petit livre, une monographie architecturale complète de Saint-Denis, dont les restaurations successives ont singulièrement dénaturé le caractère ; mais cette tâche difficile, que personne n'a encore eu le courage d'entreprendre, ils l'ont en partie menée à bien, grâce à leur description archéologique de l'abbatiale, où il mettent le visiteur en garde à la fois contre une

estime trop générale et trop peu réfléchie pour le monument tout entier et contre le discrédit peut-être excessif dans lequel certains archéologues l'ont tenu ».

Les pages contenant la description des tombeaux, — c'est-à-dire la partie qui, dans la pratique, sera la plus utile aux visiteurs, — sont comme le résumé d'une publication plus importante et spécialement consacrée aux *Tombeaux royaux de l'église abbatiale de Saint-Denis*, que les deux savants collaborateurs vont prochainement faire paraître : c'est assez dire l'intérêt et la sûreté d'information de ce chapitre.

E. D.

Collections des grands artistes des Pays-Bas. — **Thierry Bouts,** par Arnold Goffin. **Quinten Metsys,** par Jean de Bosschere. — Bruxelles, G. Van Oest, 1907, 2 vol. in-8°.

Les collections de monographies se multiplient et la plupart prétendent à embrasser l'histoire de l'art toute entière, sans distinction d'époque ni de milieu. Celle-ci au contraire, déclare par son titre même se borner à un domaine nettement particularisé ; et, pour éviter autant les doubles emplois que l'on rencontre dans le choix des artistes traités par les autres collections, que les redites provenant de ce que celles-ci s'attachent d'abord aux « artistes dont la gloire est banale et la carrière sans secret », les éditeurs bruxellois ont décidé de ne faire place, dans leur galerie, qu'aux anciens peintres, sculpteurs, architectes flamands ou hollandais, devant lesquels la renommée s'est arrêtée avec quelque distraction, devant ceux surtout au sujet desquels on peut soulever des questions non encore résolues.

Quinten Metsys et *Thierry Bouts*, les maîtres primitifs d'Anvers et de Louvain, ouvrent cette intéressante série et, du coup, mettent en relief la collection nouvelle : le sérieux des études de MM. Jean de Bosschere et Arnold Goffin, la présentation correcte de ces manuels, leur illustration soignée et assez abondante, les appendices bibliographiques et muséographiques dont ils sont enrichis, leur prix modique, tout cela, qui rappelle par plus d'un côté la collection françaises des *Maîtres de l'art*, fait bien inaugurer du succès de ces monographies.

R. G.

La belle tapisserie du roy (1532-1797) et les tentures de Scipion l'Africain, par le colonel d'Astier. — Paris, H. Champion, 1907, in-4°.

Au lieu de passer en revue les divers sujets traités à une même époque, ainsi qu'on le fait généralement dans les ouvrages sur la tapisserie, M. le colonel d'Astier s'est attaché à suivre un même sujet pendant deux siècles et à constater, dans un fort beau livre et fort bien présenté, les transformations que plusieurs générations successives de tapissiers ont fait subir aux épisodes de l'histoire de Scipion l'Africain.

« La belle tapisserie du roy », ou « le grand Scipion », fut commandée le 11 juillet 1532, par François Ier, pour le château de Madrid, à Marc Crétif, de Bruxelles, et exécutée sur des cartons de J. Romain ; après avoir mené une existence fort nomade, elle fut brûlée en 1797.

Ces quelques lignes d'état-civil sommaire ne donnent aucune idée de ce qu'est le livre de M. d'Astier: il faut l'avoir en main pour se rendre compte de tout ce que cette monographie d'une tenture soulève de questions intéressantes, selon qu'il s'agit de son histoire, de sa légende, de la description des vingt-deux pièces qui la composaient et des innombrables tentures qui s'inspirèrent de cette histoire de Scipion, si souvent interprétée par les artistes de la Renaissance.

Les pièces d'archives et les illustrations achèvent de donner à ce complexe chapitre de l'histoire de la tapisserie une documentation de bon aloi, aussi est-ce là un ouvrage qui fait grand honneur à l'érudition de celui qui a poussé si loin une aussi minutieuse étude.

A. M.

L'Œuvre de Chardin et de Fragonard. — Paris, F. Gittler, 1907, in-fol.

Pour ceux qui veulent conserver le souvenir de l'exposition Chardin-Fragonard du printemps dernier, voici un beau recueil de planches où les deux grands maîtres se trouvent réunis. On y rencontre non seulement la plupart des œuvres appartenant à des collections particulières qui figurèrent à la galerie Georges Petit, mais d'autres encore que, pour des raisons diverses, il ne fut pas permis d'y exposer: l'éditeur a également pensé à publier des dessins et des gravures, et, pour achever de donner à ces deux cent treize reproductions la valeur d'une luxueuse monographie, il a eu l'heureuse idée de demander une introduction à M. Armand Dayot, l'organiseur de l'exposition, et de faire suivre les planches de notes redigées avec le plus grand soin par M. L. Vaillat sur chacune des œuvres reproduites.

L'Architecture et la décoration française aux XVIIIe et XIXe siècles. — Paris, Ch. Eggimann, 1908, gr. in-fol.

Nous ne voulons pas attendre que la publication en soit achevée, pour signaler ce luxueux album de grand format, qui paraît par livraisons et où les documents les mieux choisis des décorateurs des deux derniers siècles sont reproduits avec infiniment de soin. Les sculptures de l'hôtel de Salm (palais de la Légion d'honneur), les intérieurs de l'ancien hôtel de Mlle Du Gué, à Paris, et de la bibliothèque de Versailles (ancien hôtel des Affaires étrangères): la façade d'un vieil hôtel d'Amiens, l'ensemble et les détails du pont des Belles-Fontaines à Juvisy, qui sont contenus dans le quatrième fascicule de la première série, peuvent donner une idée de ce recueil, destiné à devenir la bible, très souvent consultée, de nos architectes et de nos sculpteurs.

Les Grandes Institutions de France. L'Institut, par Gaston Boissier, Gaston Darboux, Alfred Franklin, Georges Perrot, Georges Picot et Henry Roujon. — Paris, H. Laurens, gr. in-8°.

Après les Gobelins, la Monnaie, la Bibliothèque nationale, voici l'Institut, l'une des plus grandes parmi les grandes Institutions de France : on a demandé aux secrétaires perpétuels des cinq académies et à l'ancien administrateur de la Bibliothèque Mazarine d'en raconter les origines et les transformations, et il était impos-

sible, on le reconnaîtra, de s'adresser à meilleurs guides ni à plus respectueux historiens.

Une fois introduits dans les bâtiments de l'ancien collège des Quatre-Nations, c'est une visite à chacune des Académies que nous faisons, et l'on nous en dit les fondateurs, les traditions et les gloires. Pour l'Académie française, qui vit du passé, M. G. Boissier insiste sur son premier siècle, et M. Perrot fait de même pour l'Académie des inscriptions « arrivée à un âge où l'on commence à goûter les charmes de ce retour en arrière » ; MM. Darboux et Picot montrent l'Académie des sciences et celle des sciences morales se développant à l'écart, en dehors des vicissitudes qui ont transformé par ailleurs le pays, au contraire de l'Académie des beaux-arts qui, comme le raconte M. Roujon, s'est longtemps extériorisée et mêlée de gré ou de force aux changements de régimes. Excellente monographie, au demeurant, qui met la majesté de la coupole à la portée de toutes les curiosités, et promène très dignement le visiteur à travers ce panthéon mal connu des profanes.

Klassiker der Kunst : Donatello — Stuttgart und Leipzig, Deutche Verlagsanstalt, 1907, in-4°.

Le volume onzième de la collection des *Klassiker der kunst* est dû aux soins de M. Paul Schubring : c'est lui qui a été chargé d'écrire sur le sculpteur florentin la sérieuse et attachante étude biographique placée en tête de cet ouvrage, où l'œuvre entière du maître se trouve reproduite par la photographie. C'est plaisir, après avoir lu cette remarquable introduction, de feuilleter les deux cent soixante-dix-sept planches qui forment cet ouvrage et de suivre l'évolution de ce maître admirable, si élégant et à la fois si robuste, du *Saint Georges* d'Or San Michele au *Gattamelata* de Padoue, et du *Saint Jean-Baptiste jeune* à la *Judith*, le maître de tant de bustes puissants comme celui de *Niccolò da Uzzano* ou gracieux comme celui de *Sainte Cécile*, de tant de statues, de tombeaux, de reliefs de marbre ou de bronze, qui reste comme une des figures les plus complètes de la grande époque florentine.

E. D.

LIVRES NOUVEAUX

— *Trucs et truqueurs*, par Paul EUDEL. — Paris, librairie Molière, in-12. 6 fr.

— *British Museum. Reproductions from illuminated manuscripts. Series I and II.* — London, Longmans, B. Quaritch, etc., 5 sh.

— *L'Arc de triomphe et la place de l'Étoile*, par G. DUCHÊNE. — Paris, H. Daragon, in-8°, pl., 3 fr.

— *Les Arènes de Lutèce (Les Arènes de la rue Monge)*, par Fernand BOURNON. — Paris, H. Daragon, in-8°, pl., 2 fr. 50.

— *Juseppe de Ribera (lo Spagnoletto)*, von August L. MAYER. — Leipzig, K. W. Hiersemann, fig. et pl., 24 m.

Le gérant : H. DENIS.

PARIS. — IMPRIMERIE GEORGES PETIT, 12, RUE GODOT-DE-MAUROI.

UN NOUVEAU LIVRE ILLUSTRÉ

PAR

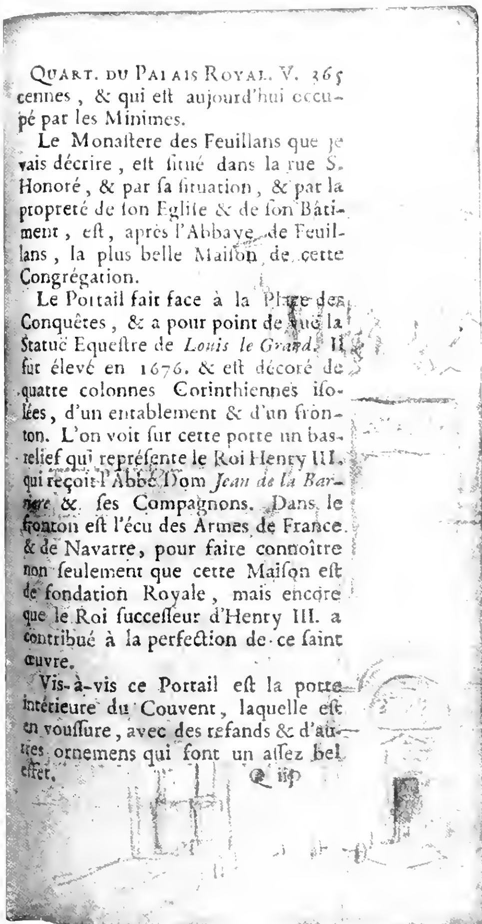
GABRIEL DE SAINT-AUBIN

LA « DESCRIPTION DE PARIS »
DE LA COLLECTION JACQUES DOUCET

Dans un *Recueil de plantes copiées d'après nature par Charles-Germain de Saint-Aubin,* — recueil qui faisait naguère partie de la collection Destailleur[1], — se trouve une généalogie humoristique de la famille de Saint-Aubin, à laquelle j'emprunte ces quelques lignes : « Gabriel-Jacques de Saint-Aubin, né le 14 avril 1724. Suit la peinture. Plein de connaissances et d'érudition, reste en chemin de son talent, quoiqu'il dessine en tout temps et en tout lieu. Singulier, farouche et malpropre, heureusement il reste garçon. Il meurt en 1780 (le 9 février), chez son frère aîné où on l'avait transporté quelques jours auparavant. Il laisse beaucoup d'esquisses en mauvais état ».

Pour être enlevé à grands traits, le portrait n'en est pas moins exact et complet : il caractérise à la perfection cette originale figure d'artiste prodigieusement

1. Catalogue de la vente (1893), n° 124, p. 62.



QUART. DU PALAIS ROYAL. V. 365
cennes, & qui eſt aujourd'hui occupé par les Minimes.

Le Monaſtere des Feuillans que je vais décrire, eſt ſitué dans la rue S. Honoré, & par ſa ſituation, & par la propreté de ſon Egliſe & de ſon Bâtiment, eſt, après l'Abbaye de Feuillans, la plus belle Maiſon de cette Congrégation.

Le Portail fait face à la Place des Conquêtes, & a pour point de vuë la Statuë Equeſtre de *Louis le Grand*. Il fut élevé en 1676. & eſt décoré de quatre colonnes Corinthiennes iſolées, d'un entablement & d'un fronton. L'on voit ſur cette porte un bas-relief qui repréſente le Roi Henry III. qui reçoit l'Abbé Dom *Jean de la Barriere* & ſes Compagnons. Dans le fronton eſt l'écu des Armes de France & de Navarre, pour faire connoître non ſeulement que cette Maiſon eſt de fondation Royale, mais encore que le Roi ſucceſſeur d'Henry III. a contribué à la perfection de ce ſaint œuvre.

Vis-à-vis ce Portail eſt la porte intérieure du Couvent, laquelle eſt en vouſſure, avec des refands & d'autres ornemens qui ſont un aſſez bel effet.

Q iij

LE PORTAIL DE L'ABBAYE DES FEUILLANTS.

Tome II, page 354

donc, qui, après avoir suivi les leçons de Jeaurat, de Colin de Vermont et de Boucher, et tâté sans succès du concours pour le grand prix de peinture, secoua ses sandales au seuil de l'Académie royale et s'en fut par la vie, bohème incurable, faisant fi de la notoriété et boudant à la fortune, exposant par intermittence à l'intermittente Académie de Saint-Luc, et pour tout dire, peignant, gravant et dessinant — dessinant surtout — au gré de sa fantaisie.

« Il dessine en tout temps et en tout lieu », dit sa notice biographique. Et c'est en effet comme une passion, comme une monomanie de crayonnage incessant, tandis qu'il baguenaude à travers sa ville, ce Parisien de Paris : « les églises, les boulevards, les jardins de Paris, les bals de la ban-

lieue, les réjouissances publiques, les expositions du Salon, les représentations de la Comédie et de l'Opéra, les rentrées du Parlement, les poses de la première pierre d'un monument, les endroits de foule, les rendez-vous de monde faisaient sa joie et sa proie[1] ».

Et quelle incomparable habileté, quelle science qui n'a pas l'air de le faire exprès, dans ces dessins où l'artiste mêle l'encre de Chine à la gouache et la sanguine à la pierre d'Italie, pour atteindre à cet enchantement d'ombres et de lumières qui fait le prix de tous ces menus chefs-d'œuvre ! Et quelle virtuosité déconcertante, surtout quand ces dessins se réduisent à quel-



QUART. DE S. ANTOINE. XV. 453

& que l'Evêque de Sisteron avoit fait bâtir pour les Capucins. Quelques années après que les Religieux Pénitens y furent établis, cette Chapelle se trouvant trop petite à cause du concours de Peuple qui y alloit, ils résolurent d'en bâtir une plus grande. Louis XIII. en posa la premiere pierre le 13. Mars 1611. Cette Eglise ayant été achevée, fut benite sous la même invocation que la Chapelle, par M. *du Laurens* Archevêque d'Embrun qui officia à cette cérémonie, & y prêcha.

Le tableau du maître-Autel est une Adoration des Rois, & est assez bon, mais il n'est point de *le Brun* comme l'a dit *Brice*, & il s'en faut même beaucoup qu'il soit digne de ce Peintre. A côté de cet Autel sont deux Anges de grandeur naturelle, & qu'on croit être de *Germain Pilon.*

Dans la Nef, sur un Confessional est un *Christ prêchant*, figuré plus grand que le naturel, qui a été sculptée par *Germain Pilon*; & a été donnée à cette Eglise par *Henry de Bonne*, Baron de Courtenant.

Sur un autre Confessional est un *Ecce Homo* qui est aussi un peu plus

PEINTURES ET SCULPTURES DU COUVENT DES PICPUCES (1779).
Tome IV, page 453.

1. E. et J. de Goncourt, *L'Art du XVIIIe siècle* (éd. Charpentier), 2e série, p. 112.

ques traits resserrés dans la largeur d'une marge : « là, disent les Goncourt, Gabriel de Saint-Aubin est vraiment unique et s'est créé une originalité sans égale ». Et ils ajoutent : « En 1808, à la vente après décès d'Augustin de Saint-Aubin, était offert aux enchères un lot qui, indépendamment de 143 dessins, indépendamment d'un grand recueil, comprenait encore une boîte en carton contenant treize petits portefeuilles et quatorze catalogues de ventes de tableaux, ornés de croquis et de dessins par Gabriel de Saint-Aubin. Tout le lot se vendait 87 francs 10 sous. Et les catalogues, ainsi que les livres qui ne se vendent pas, entraient dans la nuit de quelques caves de bouquinistes, jusqu'à ces dernières années où, le bruit commençant à se faire sur le nom de l'artiste, les catalogues revoyaient le jour, étaient regardés, étaient achetés par des amateurs ; c'est ainsi que peu à peu les quatorze catalogues et d'autres encore faisaient leur apparition dans le monde de la curiosité[1] ! »

Aujourd'hui, ces précieux livrets comptent parmi les raretés du Cabinet des Estampes, des collections de M[me] Duplessis, de M. Jacques Doucet, de M. Panier, de M. H. Gallice, de M. Heseltine, du regretté M. Groult, et il est à peine besoin de rappeler quelle est leur physionomie, tant les croquetons de Gabriel de Saint-Aubin sont choses caractéristiques et impossibles à oublier, quand une fois on les a regardés avec attention.

C'est qu'ils ne ressemblent à rien de ce qu'on connaît, ces dessins microscopiques, où, dans la largeur d'une marge et dans la hauteur d'une notice de catalogue, l'artiste a su faire tenir la ressemblance, incroyablement précise, d'une peinture, d'une sculpture ou d'un objet d'art. Improvisés pour la plupart, les uns au milieu des visiteurs turbulents du Salon, les autres dans le temps que l'huissier-priseur levait son marteau et l'abaissait ; accompagnés souvent de rectifications, de comparaisons, de remarques à côté, jetées entre les lignes, d'une écriture en pattes de mouches à peine lisible, ces merveilleux petits croquis révèlent une science de la forme, une connaissance de toutes les ressources d'un trait de crayon sur le papier, un art de tout dire avec rien, qui en font non seulement de parfaites œuvres d'art, mais des documents aussi, grâce

1. E. et J. de Goncourt, *op. cit.*, p. 117.

auxquels il a été permis de retrouver certaines peintures égarées et de ressusciter certains artistes oubliés[1].

Mais c'étaient là, comme ont dit encore les Goncourt, c'étaient là les dessins des jours de pluie et de mauvais temps : et quand le soleil illuminait sa bonne ville, Gabriel de Saint-Aubin, doublement badaud comme Parisien et comme artiste, « frottait de crayon blanc ou ses cheveux pour les poudrer ou ses bas pour les blanchir », et s'en allait à la chasse aux faits-divers, « remarqué partout où il se présentait, par sa malpropreté et son talent[2] ». Au cours de ces vagabondages continuels, il accumulait des croquis sur de mauvais carnets, les datant soigneusement de l'année, du jour et quelquefois de l'heure — au bas du crayonnage



FANTAISIE (1776)

Dessin occupant une des feuilles de garde du tome VI.

1. Voir *le Salon de 1761, d'après le catalogue illustré de Gabriel de Saint-Aubin* (Cabinet des Estampes), par Casimir Stryienski, dans la *Gazette des Beaux-Arts*, 3e période, t. XXIX, p. 279 et t. XXX, p. 64 et 209.

2. Ces traits biographiques sont fournis par le *Recueil* de la collection Destailleur, auquel il a été fait allusion en commençant.

d'un abbé et d'une femme vus de dos, à la promenade, on lit : *Fait en marchant, a 7 heures du soir, 10 septembre 1764* —; les entremêlant des notes manuscrites les plus imprévues — adresses, recettes de peinture, ordonnances médicales, impressions personnelles sur Voltaire, qu'il admirait beaucoup, ou sur les Jésuites, pour lesquels il se montrait infiniment moins tendre —, tout cela griffonné de cette écriture microscopique et quasi indéchiffrable, qui commente si précieusement ces croquis, semés à tout bout de champ, on peut dire sans idée préconçue, et dont certains sont cependant les premières pensées de quelques-unes des eaux-fortes du charmant artiste.

On a dit qu'il dessinait sur des carnets, et la collection Groult possède un de ces trésors d'iconographie; mais, au cours de ses pérégrinations parisiennes, Gabriel de Saint-Aubin avait un autre *vade-mecum*, qui vient d'être retrouvé : il emportait tour à tour dans sa poche un des huit volumes d'une vieille édition de la *Description de Paris, de Versailles, de Marly, de Meudon, de Saint-Cloud, de Fontainebleau et de toutes les belles maisons et châteaux des environs de Paris*, par Piganiol de La Force: il y lisait l'histoire des monuments et leur description, avec autant de ferveur qu'un étranger de passage dans la capitale, et il est à peine besoin d'ajouter, sachant ce qu'on sait de lui, qu'il l'annotait de remarques et de croquis marginaux.

La *Description de Paris* avait paru, pour la première fois, en tête de la *Nouvelle description de la France* de Piganiol de La Force, publiée en 1718 ; à l'origine, elle formait le premier volume de cet ouvrage souvent réimprimé au cours du XVIIIe siècle, mais dès 1722, date de la première réédition, la *Description de Paris* faisait deux volumes. Aussi l'auteur l'ayant considérablement développée et ornée de planches en taille-douce, la publiait séparément en huit volumes, en 1742, et la rééditait, en dix volumes, en 1765. C'est l'édition de 1742 que possédait Gabriel de Saint-Aubin [1], et comme ses visites aux monuments de Paris semblent s'inscrire, si l'on en juge par ses annotations, entre les années 1770-1779, on jugera s'il eut la partie belle pour couvrir son Piganiol de ses originales scholies.

Mais, pour précieuses que soient les notes, elles ne sauraient primer

1. Il y a trois éditions de 1742, l'une chez C.-N. Poirion, l'autre chez P. Cavelier et la troisième chez T. Legras, libraires à Paris. Celle dont il est ici question porte l'adresse de C.-N. Poirion.

l'intérêt des croquis : monuments et paysages parisiens, couvents, églises, hôtels, jardins, tableaux, sculptures, tapisseries, on y trouve de tout un peu ; et tant de choses ont disparu, dont voici la représentation synthétique



Le Tombeau de Richelieu a la Sorbonne.

Réduction d'un dessin occupant le verso d'une planche hors texte du tome V.

et fidèle, qu'on se prend à remercier le flâneur incorrigible, l'artiste « singulier, farouche et malpropre » qui dessinait « en tout temps et en tout lieu », de nous en avoir conservé le souvenir.

Disparue, la porte Saint-Antoine, dont il nous a détaillé les sculptures ; fondus, les quatre anges d'argent de Jacques Sarrazin et de Coustou le jeune, que l'on voyait de chaque côté du maître-autel de l'ancienne

église des Jésuites (aujourd'hui Saint-Paul), soutenant au-dessous d'une arcade le cœur de Louis XIII et celui de Louis XIV ; démolis, les Jacobins et les Feuillants de la rue Saint-Honoré, dont il nous a conservé les façades ; démolie aussi la Maison de Saint-Cosme ou ancienne école de médecine, dont il a dessiné l'amphithéâtre et les bas-reliefs ; rasée, la chapelle des Saints-Martyrs de Montmartre, dans la crypte de laquelle il nous introduit ; perdues, les sculptures du couvent des Picpuces, les peintures de Notre-Dame et de Saint-Victor ; perdus, le bénitier de Saint-Étienne-des-Grès et le tombeau élevé par la duchesse de Lesdiguières en son hôtel de la rue de la Cerisaie, à la mémoire « d'une chatte qu'elle avait tendrement aimée ». En vérité, ce diable d'homme pénétrait partout, et toujours le crayon à la main !...

Cent quatre-vingts pages environ sont ainsi annotées ou illustrées, et certaines d'entre elles comptent jusqu'à cinq et six croquis dans leurs marges[1], les uns simplement indiqués au trait, d'autres plus poussés, certains tout à fait terminés, repris et parfois même relevés de lavis. Mais ces marges n'ont pas toujours suffi à l'artiste, et sa verve, en débordant tantôt sur les feuillets de garde, tantôt sur le verso des gravures hors texte, nous a valu plusieurs compositions plus importantes que ses croquetons marginaux. Ainsi, deux feuillets de garde des tomes IV et VIII sont illustrés, l'un d'un léger dessin de femme vue de dos, et l'autre d'une esquisse de composition allégorique ; sur les gardes du tome II, sont deux

1. On trouvera dans le premier *Bulletin* de 1908 *de la Société de l'histoire de Paris et de l'Ile de France* le dépouillement complet et annoté des illustrations et notes de Saint-Aubin.

Les deux pages de texte qui sont reproduites aux pages 242 et 243, ont été choisies de façon à donner des spécimens de tous les genres de croquis marginaux de *la Description de Paris*.

Sur l'une, en effet, qui est la page 365 du tome II, on trouve un monument : une vue du portail de l'abbaye des Feuillants, rue Saint-Honoré, ainsi qu'on peut le voir par le texte qui s'y réfère.

Sur l'autre — page 453 du tome IV —, on voit réunies diverses œuvres d'art appartenant au couvent des Picpuces. « Le tableau du maître-autel est une *Adoration des rois* », dit le texte de Piganiol ; cette peinture est reproduite en haut de la marge de droite par Saint-Aubin, qui a noté entre les lignes : *supprimé en 1779, 16 may ; mis dans la nef ; « Annonciation » de sculpture à la place, mais de Dubois*. Cette *Annonciation* est reproduite partie dans la marge de droite (l'Ange), partie sur le texte même (la Vierge agenouillée).

« A côté de cet autel, continue Piganiol, sont deux anges de grandeur naturelle, et qu'on croit être de Germain Pilon » ; ces anges sont dessinés dans les marges, à droite et à gauche ; celui-ci n'est pas très visible à cause de la déformation du volume relié.

Au-dessous de lui, la dernière figure de la marge intérieure représente un *Ecce Homo*, de Germain Pilon, et l'une des deux figures de la marge de droite est un *Christ prêchant*, du même ; cf. le texte, annoté et corrigé par Saint-Aubin. Enfin, la figure qui se trouve le plus à droite, au bas de la page, est une *Vierge*, dont il est question à la page suivante.

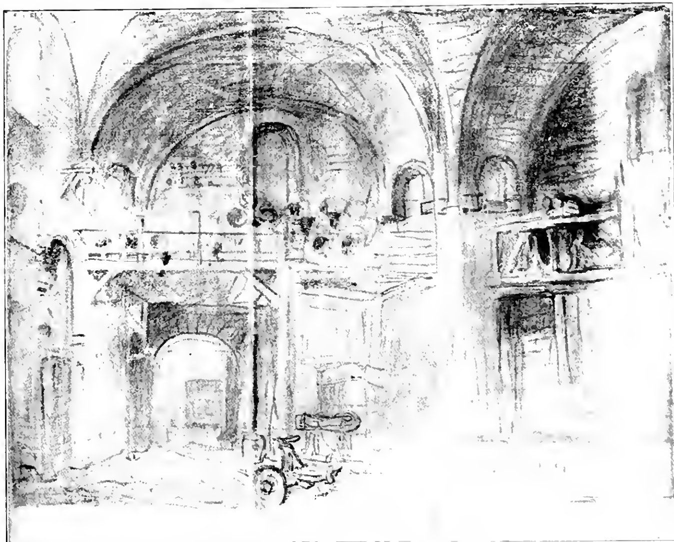
vues prises aux Tuileries, le 28 mai 1776 et le 25 avril 1779, et la pre-



Les Tuileries (28 mai 1776).
Dessin occupant une des feuilles de garde du tome II

mière, qui représente un groupe de femmes assises sur des chaises et

faisant cercle, au pied d'une statue, peut rivaliser, pour la délicatesse et la grâce, avec ce que l'on connaissait de plus spirituel dans l'œuvre de l'artiste : on en dira autant d'un des feuillets de garde du tome VII, couvert par un joli dessin, où Saint-Aubin a crayonné je ne sais quelle scène de ballet ou de féerie : un enfant vu de dos montre à une jeune femme qui s'avance à gauche,



L'INTÉRIEUR DU PALAIS DES THERMES (1774).
Réduction d'un dessin occupant le verso d'une planche hors texte du tome V.

comme en dansant, une autruche qu'on aperçoit au fond, à droite ; au milieu, et à l'arrière-plan, une autre femme, vue de face, coiffée d'un paon qui fait la roue ; en bas et à gauche, on lit : *G. d. S. A. 1776*. Également signée et datée — *23 s. 1774. G. d. S. A.* — une vue de l'intérieur du palais des Thermes, occupant toute la largeur d'une des gravures hors texte du tome V ; une autre gravure du même volume porte à son revers trois dessins, d'une justesse d'effet et d'une virtuosité saisissantes, représentant

trois aspects différents du tombeau de Richelieu, par Girardon, dans la chapelle de la Sorbonne, avec une vue en coupe de ce tombeau ; enfin la planche du tombeau de Colbert, dans le tome III, reprise par l'artiste au lavis et à la pierre, porte cette petite note manuscrite : *Retouché par G. de S. Aubin, 8 X^bre 1775* ; et au-dessous : *Perfectionné, 1779.*

N'est-ce pas assez dire l'intérêt de ce Piganiol de 1742 ? Et s'il est vrai que les livres ont leur destin, ne faut-il pas convenir que celui-là fut traité par la fortune avec une rare complaisance ? Reçu par Gabriel de Saint-Aubin d'un premier possesseur dont *l'ex-libris* manuscrit a été soigneusement gratté sur chacun des titres, et enrichi par l'artiste de la façon que l'on sait, il était en 1789 aux mains d'un certain Nicolas Savard, de Montreuil, qui mit quelque part sa signature ; passé ensuite à une demoiselle de Pins (ou de Puis ?), qui ne négligea pas de mentionner par écrit sa propriété, et plus tard à un architecte, Louis Triboulet, dont le cachet à l'encre violette se voit sur toutes les gardes, il tomba un beau jour à la fosse commune de la librairie, — entendez : à la boîte d'un bouquiniste. Exhumé naguère par un chercheur, M. Ph. Descoux, il fait maintenant partie de la collection Jacques Doucet : c'est dire qu'il a trouvé enfin un asile et un voisinage dignes de lui, dans ce cabinet d'artiste et de bibliophile, où l'on se montre si accueillant à la fois pour les œuvres d'art et pour ceux qui les veulent étudier.

ÉMILE DACIER.



LE PORT D'AUTEUIL

EAU-FORTE ORIGINALE DE M. WALTER ZEISING



la fin de l'année dernière, une demi-douzaine d'aquafortistes originaux groupaient quelques cadres à la galerie Hessèle : l'ensemble plut par sa franchise autant que par sa nouveauté, plusieurs de ces artistes étant mal connus, sinon tout à fait inconnus du public parisien.

On remarqua parmi ceux-ci M. Walter Zeising, dont la planche ci-contre résume assez justement la manière simple, large, claire et lumineuse, et témoigne que l'artiste saxon s'est tout de suite trouvé à l'aise devant les paysages parisiens.

M. Walter Zeising, qui n'a pas trente-deux ans, — il est né à Leipsig, le 11 octobre 1876 — n'est venu à l'eau-forte qu'après un stage assez long dans l'illustration et l'ornementation des livres. Ce n'est guère que depuis quatre ans qu'il s'est mis à graver, en même temps qu'à peindre ; et si la petite toile qu'il avait envoyée au dernier Salon — *Concert au Luxembourg* — n'a pas assez retenu l'attention, l'artiste a pris sa revanche lors de la récente exposition de ses eaux-fortes. On ne sera pas surpris d'apprendre que ces planches sont déjà cotées en Allemagne, mais ce qu'il n'est pas inutile de mettre en relief, c'est que M. Zeising, pour une suite de vues de Dresde, a reçu en 1906 le grand prix de l'Académie des beaux-arts de cette ville, — le grand prix : son premier succès. Il a commencé par où les autres finissent.

R. G.



ARTISTES CONTEMPORAINS

LE STATUAIRE CHARLES LENOIR



Portrait de Charles Lenoir.

On ne s'attachera jamais assez à faire ressortir ce qu'il y a de hasardeux, et par conséquent de provisoire et de toujours révisable, dans l'espèce de sélection qui s'accomplit, à chaque génération, entre les artistes rivalisant pour s'attirer la faveur publique. L'originalité native, l'imagination, le goût, ne sont bien souvent que des facteurs secondaires dans cette sorte de classement empirique qui s'établit périodiquement entre eux. Le hasard des distinctions officielles, la faveur capricieuse de la presse, les bévues de l'opinion égarée par des mérites de surface ou une réclame savante, lèguent trop fréquemment à l'avenir des réputations usurpées, des œuvres faites d'artifices et de recettes. Et l'on voit, par contre, sombrer dans l'obscurité tel nom que de solides mérites eussent dû faire vivre. Le statuaire qui fait l'objet de cet article justifiera une fois de plus, nous l'espérons, les réflexions qui précèdent, et nous n'estimerions point perdu le temps que nous lui avons consacré, si la mise en lumière d'ouvrages distingués, et parfois exquis, faisait naître dans quelques esprits le ferme propos de juger par eux-mêmes, attentivement, sans nul égard aux camaraderies

bénévoles ou aux complaisances payées, et de prevenir ainsi les revisions nécessaires qui, si salutaires qu'elles soient, n'en ont pas moins la froideur de ce « soleil des morts », qui ne brille que sur des cendres et n'a jamais fait éclore une fleur.

Charles Lenoir naquit à Paris, le 6 décembre 1844 : son père, ancien commissionnaire en farines, que des difficultés d'argent avaient mis dans la nécessité de reprendre un fonds de boulangerie, le mit en pension à Belleville ; il s'y lia avec un camarade, Eugène Médard, fils du professeur de dessin linéaire ; ce nouvel ami montrait des dispositions marquées pour le dessin, que son père encourageait. Leur fréquentation à tous deux suscita chez Charles Lenoir des ambitions artistiques, et quand ses études eurent pris fin, tandis que Médard entrait dans un atelier de peinture, il entretint timidement son pere de son désir d'être statuaire. Celui-ci fit la sourde oreille et le contraignit de travailler pour sa boulangerie. Pourtant, la vocation du jeune homme persistant, on transigea, et il fut convenu que son temps se partagerait entre le commerce paternel, auquel il consacrerait ses matinées, et ses études artistiques qui rempliraient ses après-midi. Il dessina donc et modela de son mieux, ne faisant, faute de direction, que d'assez lents progrès, si bien qu'au bout d'un certain temps, il dut essuyer les reproches prévus : de quoi lui servirait tant de temps passé à des travaux sans rémunération, à la préparation d'un avenir plus qu'incertain ? Fatigué, à la fin, de ce genre d'encouragements, Charles Lenoir prit un parti héroïque : il quitta le toit paternel et alla rejoindre l'ami Médard, auprès duquel il devait besogner deux ans. Cette hardiesse trouva sa récompense : Léon Cogniet, ami de la famille Médard, s'intéressa aux essais du jeune statuaire, corrigea ses esquisses et l'affermit par ses conseils dans la voie qu'il avait choisie. Le jeune homme trouva quelques ressources dans des leçons, auxquelles se joignirent les modestes gains qu'il amassait à modeler des accessoires de théâtre et aussi des esquisses, dont il vendait les terres cuites. Sa situation s'étant un peu améliorée de la sorte, il remercia son ami de son hospitalité et s'établit à son compte, dans une chambrette.

C'est à cette époque qu'il commença à suivre les cours de l'École des beaux-arts : il faisait partie de l'atelier de Jouffroy. Ce statuaire, originaire de Dijon, et doué du caractère facile et insouciant de ses com-

patriotes, s'était fait une réputation avec d'agréables ouvrages, d'un arrangement élégant, d'une facture assez superficielle et, prenant le temps comme il venait, n'apportait aux travaux de ses élèves qu'une attention rapide et des conseils laconiques. C'est toutefois de son atelier, grâce à



JEUNE FAUNE FAISANT COMBATTRE DES COQS.
Marbre. Musée de Nice.

son savoir-faire, que sortirent Falguière, Barrias, Hiolle, Mercié, Marqueste, Gustave Michel, etc. Lenoir eut pour compagnons, à l'école, Coutan, Roty, Soldi. Il n'y fit qu'un concours : reçu premier « à l'esquisse » pour le prix de Rome, il échoua dans l'épreuve définitive et abandonna l'atelier. Sur ces entrefaites, la guerre ayant éclaté, il s'engagea dans un corps de francs-tireurs avec un de ses camarades, le sculpteur Seilhade, qui fut tué lors de la défense de Châteaudun et dont le nom est inscrit dans l'encadre-

ment du monument d'Henri Regnault. Versé ensuite dans l'armée de la Loire, il fut blessé à Patay et évacué sur l'hôpital de Tours. Aussitôt guéri, il rejoignit son corps et fit campagne jusqu'à la fin. La paix signée, son art le reprit, et il travailla, pour Aimé Millet, au groupe d'*Apollon et les Muses*, qui couronne le fronton supérieur de l'Opéra.

Durant ce temps, il s'essayait à des travaux personnels, et, sur ses économies, grossies de trente francs donnés par sa mère pour ses séances de modèle, il exécuta une figure de *Bacchante*, qui, bien qu'inachevée, faute d'argent, fut reçue au Salon de 1873. C'est vers cette époque qu'en dépit de sa situation très précaire, il épousa la sœur d'un de ses amis de pension; dès lors, incité à la production par des nécessités nouvelles, il commença d'exposer régulièrement au Salon, aidé dans les frais de son travail par la libéralité amicale de son beau-frère. Pendant ce temps, Eugène Médard, son camarade de débuts, enlevait un second prix de Rome au concours de 1873, s'acquérait une notoriété de bon aloi avec des sujets militaires traités dans un sentiment de réalisme sobre et poignant, dont le plus apprécié fut *la Retraite*, au Salon de 1879, et promettait une belle carrière artistique, quand un ramollissement cérébral l'enleva à 40 ans.

Cependant, Charles Lenoir commençait à percer. *Le Joueur de billes*, qu'il exposa en plâtre au Salon de 1873, remporta une troisième médaille; le marbre fut acheté par la ville de Paris, au Salon de 1876, pour le Parc Monceau. En 1875, ce fut le *Jeune faune faisant combattre des coqs*, une de ses créations les plus charmantes, dont le marbre est au musée de Nice; une réduction en bronze, seule épave d'une édition entreprise par le fondeur Graux Marly, orne le musée de Rennes. En 1877, *Éros piqué* réalisa une des plus aimables fictions d'Anacréon; il est au musée de Rennes, avec *le Bain*, du Salon de 1881. En 1878, poursuivant la série de ses thèmes empruntés à l'antiquité familière et riante, le statuaire exposa, sous le titre *Idylle*, un amour poursuivant une jeune fille autour d'un Terme narquois; ce groupe décore actuellement le jardin de la Résidence, à Tunis. Ces succès répétés ne faisaient que très imparfaitement vivre l'artiste, déjà chargé de famille, et dont quatre fils animaient la maison. Il modelait donc, entre temps, force esquisses très poussées, de petits groupes et des bustes qu'il mettait dans le commerce, ou écoulait à la salle des ventes. Mais la précarité de ces ressources, même jointes au produit d'une

statue de *l'Éducation* pour le palais du Trocadéro, d'une *Ville de Nice* pour l'Hôtel de Ville de Paris, d'un buste de *Duc* pour le musée de Versailles, le faisait aspirer à une situation fixe : aussi écouta-t-il volontiers la proposition que lui fit, en 1881, M. Jules Comte, alors chargé de la réorganisation de nos écoles de province, de le placer à la tête de l'École des beaux arts de Rennes, transformée en École Régionale.



IDYLLE.
Marbre. Tunis, Résidence.

L'ardeur de Lenoir au travail, son amour pour la jeunesse, son désir de propager le goût du Beau dans une population jusqu'alors assez rebelle à son ascendant, l'attachèrent dès la première heure à ses nouvelles fonctions. Il y joignait l'emploi de conservateur du musée de Rennes, riche en belles toiles anciennes, en dessins excellents des XVIe et XVIIe siècles français, mais délaissé et en désordre. Il sut trouver du temps pour tout, sans négliger sa production artistique. L'école, stimulée par son ardeur, produisit bientôt des fruits appréciables, et la même année 1887 en vit sortir

deux seconds prix de Rome. Paternel pour les élèves de bonne volonté, Lenoir aimait la méthode et la discipline, et ne reculait pas, au besoin, devant des actes de vigueur pour les faire triompher, d'où quelques oppositions dont sa calme énergie eut raison. C'est à Rennes qu'en dépit des absorbants travaux où il se dépensait, il donna libre essor à un don précieux qui avait jusqu'alors sommeillé en lui ; affranchi de la préoccupation de produire au jour le jour, pour assurer la vie des siens, il put recueillir et concentrer son inspiration, et il en sortit, en six à sept ans, quatre monuments importants, dont trois seuls purent être achevés et font l'orgueil du jardin du Thabor. L'absence totale de vie artistique à Rennes, comme l'éloignement du marché parisien, l'eussent d'ailleurs détourné des travaux de vente, mais, secondé par l'intelligente sympathie d'un maire actif, M. Le Bastard, il put mettre à exécution des conceptions d'ensemble. Loin, toutefois, qu'il en retirât un profit matériel quelconque, ces ouvrages furent pour lui une source de dépenses, car tout ce qu'il obtint de la municipalité, entravée par la gestion strictement utilitaire de l'assemblée locale, fut une subvention conjointe de la ville et de l'État, pour le paiement de ses frais de modèle et l'exécution en pierre des esquisses. Mais, assuré par ses fonctions administratives de sa stricte subsistance, il accepta avec allégresse cette combinaison, dans son désir passionné d'attacher son nom à une vaste ordonnance décorative. Il fit choix de quatre sujets tirés de l'antiquité fabuleuse : *Mercure emportant Eurydice aux Enfers*, *la Chasse de Diane*, *le Repos de Diane*, *l'Enlèvement d'Europe*. Les deux premiers de ces groupes furent seuls exécutés conformément à ses idées et sous ses yeux : la maladie, qui l'alita peu après, le força de s'en remettre, pour l'exécution du *Repos de Diane*, au zèle peu artistique des praticiens : quant au quatrième groupe, l'esquisse en terre, entretenue et surveillée pendant un an par le fils de l'artiste, dans l'attente de la mise au point, finit par périr, pendant les derniers jours du statuaire, et il n'en subsiste qu'une petite maquette en terre cuite qui en donne le mouvement général. Ces statues ne furent pas comprises ; il en avait été de même d'un exquis petit groupe en pierre, *l'Enfance de Jupiter*, conçu dans un sentiment tout différent du bel ouvrage de Cugnot, présentement au jardin des Tuileries, et où un corybante berçait sur son pied le divin nourrisson qu'il amusait de ses cymbales. Ce groupe, exécuté sous la direction de

Lenoir par les élèves du cours de plastique, et placé dans le square Kergus, près d'une caserne, où une grille très basse le protégeait insuffisamment, avait été détruit morceau par morceau, par les passants, d'aucuns disent pour s'amuser, d'autres par préjugé religieux contre un nu d'aspect trop réel. Les groupes du Thabor firent scandale dans la partie peu éclairée des habitués de cette promenade, et « un groupe de pères de famille » adressa une philippique aux journaux locaux, contre ces figures au déshabillage effronté qui « ne permettraient plus d'y mener les enfants ».



Adam et Ève.
Plâtre original.

Ces polémiques, entiellées à dessein par les jalousies que ne pouvait manquer de susciter un caractère indépendant comme celui de Lenoir, assombrirent ses derniers jours. Atteint d'une maladie constitutionnelle, affaibli par une opération qui ne réussit point, il se désolait, sur son lit de souffrance, à l'idée de son école abandonnée, de ses groupes en danger ; il succomba le 17 juin 1899, sans avoir réalisé l'ensemble de créations sur lequel il concentrait ses derniers rêves de survie artistique.

Charles Lenoir se rattache nettement au groupement qu'on a surnommé

l'école néo-pompéienne. Elle prit naissance aux abords du Second Empire et engloba, durant une trentaine d'années, tant statuaires que peintres, un nombre considérable d'artistes. Les plus connus de ses adeptes furent Gérôme, dont le début, *un Combat de coqs* (ce motif allait faire fortune), est resté la meilleure œuvre ; Jean-Louis Hamon et son disciple Jean Aubert, Gleyre, Alfred de Curzon, Biennoury, Hillemacher, Picou, Ranvier, Giacomotti, Schutzenberger, Gustave Boulanger, Émile Lévy, Eugène Froment, Hector Leroux. Un maître illustre, Ingres, l'avait devancée, dès 1834, avec sa *Stratonice*. En sculpture, les œuvres les plus marquantes, dans le même ordre d'idées, furent la *Phryné* de Clésinger, le *Jeune faune aux oursons* de Frémiet, la *Jeune fille de Mégare* de Barrias, *le Vainqueur au combat de coqs* de Falguière, *une Trouvaille à Pompéi* et *le Secret d'en haut* d'Hippolyte Moulin, l'*Anacréon* et la *Tanagra* de Gérôme. Le goût néo-pompéien triompha dans l'illustration, dans la céramique et même en architecture, avec les jolis édifices polychromes : cirques, restaurants, casinos, construits par Hittorff le long des Champs-Élysées, dont le plus important a été démoli, sans nulle raison valable, il y a quelques années, et la Maison Romaine, également détruite aujourd'hui, élevée par Charles Normand pour le prince Napoléon, avenue Montaigne. Nous avons essayé de donner un aperçu du mouvement néo-pompéien en peinture, dans notre précis de la peinture française au XIXe siècle. Il serait désirable qu'une étude d'ensemble fût entreprise sur cette école, à laquelle l'art français doit quelques-unes de ses inspirations les plus délicates. Le maître même de Charles Lenoir, Jouffroy, avait été l'un des précurseurs du mouvement, et le Louvre a recueilli à bon droit sa figure de 1839, *Jeune fille confiant un secret à Vénus*. Le goût ingénieux, fin, un peu court parfois, qui distingue notre race, trouvait dans cette adaptation du décor et du nu antiques à des sujets anecdotiques pris dans la vie quotidienne une transposition piquante, et aussi le moyen aisé d'ennoblir l'humble terre-à-terre du modèle vivant.

Peut-être est-ce surtout cette raison plus modeste qui rallia tout d'abord Charles Lenoir au genre en vogue, mais il devait peu à peu y prendre goût, à mesure que son idéal délicat, son amour des galbes jeunes, des silhouettes fines et nerveuses, s'y déploiraient plus librement. Le petit *Joueur de billes*, son début, n'est qu'une « académie » bien venue,



Charles Lenoir. — Diane surprise par Actéon

Terre cuite originale.

où il sut exprimer à son gré la maigreur alerte de l'enfance : mais il y a bien davantage dans le *Jeune faune faisant combattre des coqs*. La reproduction de cette figure dans le présent article nous dispense de la décrire ; mais il en faut signaler l'heureux balancement, obtenu par le retrait du bras droit en arrière, qui était en même temps le geste naturel de l'éphèbe, pour tenir écartés les adversaires impatients, la jolie disposition des jambes croisées, le modelé serré du torse, l'expression de la tête enfin, dont le sourire amusé escompte le plaisir prochain. Dans sa silhouette ramassée, l'œuvre n'a rien de lourd ; tout y fait prévoir, au contraire, la détente légère d'un corps souple et agile. L'*Éros piqué*, qui suivit, évoque une intéressante comparaison avec le même sujet traité par Idrac, mort si jeune en 1885, après les belles promesses du *Mercure* et de la *Salâmmbo*. Les deux œuvres furent exposées la même année ; celle d'Idrac est au musée de Lille. Si le mouvement de l'enfant-dieu portant brusquement la main à son pied blessé, y est traduit avec une vivacité plus réaliste, Idrac, par contre, a eu le tort de faire grimacer à l'excès le visage d'Éros, dont une dignité native doit ennoblir toutes les expressions ; Lenoir, au contraire, sur le visage un peu trop bouffi d'Éros, n'a indiqué qu'une douleur légère, tenant plus de la surprise que de la souffrance ; la nuance est délicatement rendue. *Le Bain* montre une jeune femme nue jusqu'aux hanches, approchant d'une vasque un bambin qui se cramponne à son épaule, dans un geste d'instinctif effroi. Le motif, ingénieusement massé, donne une jolie arabesque ; on y désirerait une individualité plus écrite dans la tête de la jeune mère, et la draperie, qu'aucune saillie du corps n'arrête, n'est retenue sur les jambes que d'une manière illusoire, par leur pression contre la vasque. Le groupe de l'année suivante, *Idylle*, est la plus riante des inspirations de Charles Lenoir ; une toute jeune fille s'échappe, l'épaule dénudée, devant Éros qui la poursuit et l'a déjà saisie par la ceinture ; le drame n'est pas noir, un même sourire se joue sur les deux visages, la fuite de la vierge semble à demi-consentante, et le Terme barbu derrière lequel elle cherche à s'abriter n'offrira qu'une bien provisoire défense. Une sorte d'allégresse radieuse, de vitalité bondissante, déborde des deux figures, et rien n'est plus exquis que le rythme sinueux et contourné du torse virginal, pieté sur l'orteil, comme *la Jeunesse* de Chapu ; à peine pourrait-on critiquer le masque trop volumineux

du Terme et la longueur légèrement exagérée du bras tendu d'Éros. Ce groupe semble l'éclosion achevée, unique, d'une journée de soleil et d'espérance.

Un tel ensemble d'œuvres exquises eût donné la notoriété à tout autre; une médaille en fut l'unique sanction, et, malgré leur séduction indéniable, aucun de ces ouvrages ne procura à l'auteur la lucrative aubaine d'un éditeur. L'absence de toute relation influente, de tout esprit d'intrigue, cette espèce d'insouciance qui détourne l'artiste véritable de la production achevée, vers celle qu'il entrevoit en rêve, tout cela s'unit pour faire passer quasiment inaperçu un homme qui ne le cédait en rien, pour l'invention ni le métier, aux plus acclamés de ses confrères. Il ne se décourageait pourtant point, comme en témoignent de belles esquisses : *Adam et Ève sous l'arbre du Bien et du Mal*, *Orphée pansant le pied d'Eurydice blessée*. L'inachevé du travail donne à ces deux groupes une liberté, une ampleur quasi héroïques; la beauté de la forme, réduite à ses volumes et à ses lignes essentiels, y est grande, soit qu'elle s'étire, comme dans l'Ève, vers la branche qui porte le fruit défendu, ou qu'elle s'abandonne et se renverse, défaillante, comme l'Eurydice, aux mains attentives et tremblantes de l'époux. Quel regret que des conceptions si harmonieuses, si pures, n'aient pu prendre leur forme définitive, incarner leur vie complète! Le *Corybante* est, nous l'avons dit, d'une époque postérieure, œuvre unique échappée des préoccupations et des soucis administratifs, où ne se sent néanmoins nulle fatigue et qui respire un entrain et une verve bachiques. Tandis que les mains du compagnon soutiennent le petit Jupin, son pied se soulève en mesure, sur une forte cadence qu'évoquent les cymbales suspendues au siège rustique et que scandent les rires essoufflés de l'enfant. On a vu le sort déplorable de ce gracieux ouvrage, dont notre reproduction sauvera du moins le souvenir.

Nous avons dit que l'indépendance — bien modeste au surplus — assurée à Lenoir par ses fonctions régulières et son installation à demeure à l'École des beaux-arts de Rennes, avaient réveillé en lui le goût, toujours refoulé jusque-là, des grands essors et des vastes créations. Il portait en lui un artiste complet, fidèle aux plus belles traditions de notre race et impatient de déployer dans des compositions monumentales les dons multiples qui ont assuré la gloire des Coysevox et des Girardon. L'aptitude

à concevoir des ensembles logiques, expressifs, aux mouvements contrastés, aux masses bien en équilibre, était innée en lui et n'attendait



MERCURE EMPORTANT EURYDICE AUX ENFERS.

Pierre. Rennes, jardin du Thabor.

qu'une occasion de se faire jour. Il modelait sans cesse de petits groupes, où il réalisait, sans le moindre effort, ce qui semble tant coûter à la statuaire actuelle, une ordonnance aisée, harmonisant dans une silhouette compacte et décorative toute une série de poses et de gestes différents. Nous avons heureusement conservé une de ces compositions, *Diane surprise*

par Actéon; le chasseur, juché dans l'écartement de deux branches, épiait la déesse au bain; l'aboiement d'un chien l'a dénoncé. Diane se retourne, apaise d'un attouchement de main le gardien fidèle, et, de son seul regard dirigé sur le sacrilège, lui fait pousser des cornes au front. Cependant, des deux nymphes surprises avec elle, l'une se renverse avec effroi en sa nudité largement offerte, l'autre, plus nonchalante ou moins informée, se relève à demi, dans une pose interrogative. Et toutes ces formes, toutes ces gesticulations diverses, s'accordent, s'équilibrent, sans heurts, sans trous, dans un ensemble massif et pyramidant de la silhouette la plus heureuse.

Les mêmes qualités se manifestent à un haut degré dans les deux seuls groupes du jardin du Thabor où Lenoir ait mis la dernière main. Du coup, le voilà sorti de l'anecdote un peu mièvre, du contour gracieusé qui distinguent l'art néo-pompéien : libéré des préoccupations de vente qui le réduisaient aux figures isolées, aux formats moyens, il élargit sa manière, calcule ses dimensions pour le rapetissement de la distance et l'émoussement de l'atmosphère. Les forces naturelles qu'il personnifie, les mythes grandioses qu'il humanise, communiquent à sa facture la fierté de style, l'ampleur d'effet qui lui manquaient. Et c'est en premier lieu Orphée, coupable d'impatience, qui voit Eurydice précipitamment ramenée vers l'Hadès par Hermès psychopompe, dont il cherche vainement, de ses bras étendus, à entraver l'essor. Les trois corps nus, du poète accroupi et tassé sur lui-même, du dieu agile et pressé qui l'enjambe, son caducée brandi en signe d'appel, et d'Eurydice convulsive et demi-pâmée au repli de son bras libre, qu'il enlève comme une plume, forment, malgré la contrariété des mouvements et des poses, un ensemble harmonieux et rythmé, une spirale ascendante dont les bras levés de la victime marquent le sommet. L'anatomie des trois personnages ne se diversifie pas moins heureusement que leur mimique : le modelé plein et enveloppé d'Orphée, la maigreur nerveuse du dieu, les molles inflexions du corps d'Eurydice, autant d'éléments calculés, expressifs, de variété et d'intérêt. *La Chasse de Diane* n'offre pas des mérites moins rares : trois femmes y sont groupées dans une action commune, chacune ayant sa fonction propre : la déesse, drapée de court, les bras, les jambes et un sein nus, son arc dans une main et levant l'autre pour indiquer une piste, tient la tête ; à sa droite, un peu en retrait, une nymphe,

presque entièrement nue, se baisse pour retenir l'élan trop prompt d'un limier : sur la face opposée, une autre, redressée et tournée en arrière,



LA CHASSE DE DIANE.
Pierre. Rennes, jardin du Thabor.

sonne du cor pour rallier le reste de l'escorte. Dans quelque direction qu'on le contemple, le groupe présente un aspect animé et intéressant ; les formes longues et fines ne laissent point entre elles de vides désagréables, grâce à l'adjonction du chien et à un agencement heureux de

roseaux, de troncs et de pierres. Le groupe bondit allègrement de toute la légèreté des corps, de toute la jeune élasticité des jambes : les têtes, à l'ovale étroit et fin, rappelant Jean Goujon, sans l'excessive saillie des paupières chère au sculpteur de Diane de Poitiers, portent sur des cous longs et flexibles et se couronnent de chevelures délicieusement arrangées. La jeunesse alerte, le plaisir de l'action, une sorte de grâce libre et sauvage animent cette composition charmante qui ne déparerait point les plus beaux ensembles de statuaire de Fontainebleau ou de Versailles.

Il faut en rabattre avec le groupe du *Repos de Diane ;* mais si l'exécution est d'une propreté glaciale qui égalise tous les plans, supprime tous les accents par un grattage impitoyable, l'œuvre garde ses qualités de composition et le joli jet de ses formes. Diane, debout entre deux de ses compagnes, regarde une petite faunesse qui joue avec l'une d'elles ; celle-ci, qui étreint distraitement l'enfant, lève la tête dans la direction de la déesse ; l'autre, vue de dos, se repose, son arc entre les mains, sur un tronc d'arbre. Sans offrir tout l'intérêt du groupe précédent, celui-ci, sous la main habile du statuaire, lui eût fait un digne pendant, où le charme des modelés eût compensé la froideur du motif. Ce fut, nous l'avons dit, pour l'artiste, un des regrets amers de ses derniers jours, de le savoir exposé aux regards, sans avoir pu l'en rendre pleinement digne.

La petite maquette de *l'Enlèvement d'Europe*, que nous avons eue entre les mains, promettait une composition charmante. L'héroïne, assise sur l'échine du taureau, se cramponne à ses cornes, tandis qu'un amour et une nymphe retiennent, en l'enguirlandant de fleurs, l'élan impatient de la bête ; une autre nymphe, à genoux et vue de dos, assujettit Europe sur sa divine monture et jette des roses dans sa robe soulevée. La composition offre ici, à un degré peut-être supérieur, le double mérite, déjà signalé par nous, du mouvement et de la cohésion, et les figures se présentent exquises, mais surtout la nymphe agenouillée, dont l'épaule découverte de biais et la fine draperie qui modèle le bas du corps offrent le plus heureux contraste. Cela n'a que douze centimètres de haut et s'annonce déjà monumental à souhait.

Tel est l'ensemble des ouvrages laissés par Charles Lenoir. Sa carrière fut courte : retardée par les difficultés du début, elle ne commença qu'à vingt-neuf ans ; après une période active, où presque chaque exposition

nouvelle offrait quelque statue ou groupe de sa main, les fonctions administratives qui absorbèrent son temps ralentirent nécessairement sa pro-

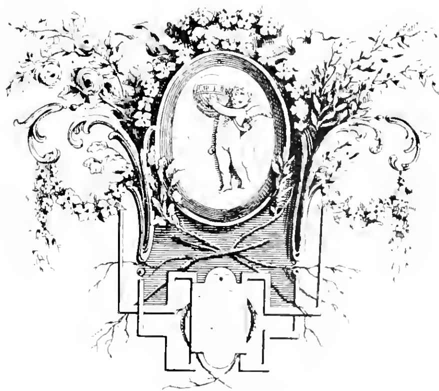


L'Enfance de Jupiter.
Plâtre d'un groupe détruit.

duction. Nous avons vu qu'il ne fallait pas s'en plaindre, puisqu'elle revêtit dès lors un caractère plus large et plus élevé : mais la fin précoce de l'artiste, enlevé à cinquante-cinq ans à peine, et réduit, pendant les deux années qui précédèrent, à une inaction presque complète, ont fait tort à la statuaire française de monuments qui l'eussent hautement

honorée. Telle qu'elle est, avec ses deux phases bien tranchées, cette carrière fait foi de la variété d'aptitudes de Lenoir : des morceaux restreints, d'un galbe choisi, d'une facture serrée, s'y opposent à des ensembles pleins de verve et d'animation, dignes des meilleurs maîtres du passé. Que ne nous eût-il pas cependant donné de plus, si la gene de sa jeunesse, et plus tard l'incompréhension et l'indifférence du milieu provincial où il lui fallut vivre, n'avaient ajourné, puis compromis son essor? Supposons-le pourvu, à ses debuts, de ce prix de Rome auquel il avait tous les titres. Les studieux loisirs de la Villa Médicis, les exigences même de son règlement, l'eussent, dès le début, acheminé vers ces ensembles décoratifs pour lesquels il était fait : l'achat traditionnel du « dernier envoi » eût sans doute ouvert pour lui une période de fructueuses commandes, et il eût eu durant les intervalles, toute licence de se reposer dans des créations fragmentaires, développant ainsi à son gré les deux faces de son talent. Dès lors, sa carrière changeait d'aspect, se déroulait harmonieusement dans des conditions propices, et c'était la renommée peut-être, au lieu de l'estime muette de quelques confrères, suivie de l'oubli rapide, d'où nous serions heureux que cette étude contribuât à le faire sortir.

Henry MARCEL



LES PRIMITIFS ESPAGNOLS[1]

V

LE « MAÎTRE DE SAINT GEORGES »



E musée du Louvre a reçu de ses Amis, en 1905, quatre panneaux du commencement du XVe siècle, qui représentent les dernières scènes de la légende de saint Georges, depuis sa profession de foi jusqu'à sa décollation. Ces panneaux faisaient partie, depuis 1900, de la collection Théophile Belin. Ils furent envoyés successivement à l'Exposition des Primitifs flamands, en 1902, et à celle des Primitifs français, en 1904. A Bruges, M. Hulin les avait revendiqués pour l'art avignonnais ou provençal, « plutôt à la suite de déductions et d'éliminations qu'en s'appuyant sur des comparaisons directes et positives »[2]. Les panneaux qui s'étaient fait connaître d'abord dans la ville de Memling avaient commencé dans le *Catalogue critique* leur voyage vers le Midi. Lorsqu'ils furent exposés au pavillon de Marsan, Henri Bouchot les logea dans une région de la France « avoisinant l'Espagne », et près de la Navarre[3]. Ils erraient encore entre la Provence et le Languedoc. Leur entrée au Louvre les fit avancer quelque peu vers l'Espagne ; bien qu'ils aient été exposés dans la salle des Primitifs

1. Cinquième article. Voir la *Revue*, t. XX, p. 417, t. XXII, p. 107, 241 et 339.
2. *Catalogue critique* de l'Exposition de Bruges, 1902, publié sous le pseudonyme de G.-H. de Loo, p. 86.
3. *Catalogue illustré*, p. 14.



École catalane du xve siècle.
Saint Georges devant Dioclétien.
Musée du Louvre.

français, l'étiquette — *école franco-espagnole*, — laissait à deviner de quel côté des Pyrénées ils allaient enfin trouver leur patrie.

Je compulsais, il y a trois ans, dans l'hospitalière bibliothèque de l'Athénée de Barcelone, un des albums publiés à l'occasion de l'Exposition universelle de 1890[1], lorsque je tombai sur une reproduction médiocre de l'un des panneaux qui venaient d'être donnés au Louvre. Le texte qui accompagnait les gravures m'offrit une indication précieuse, que je m'empressai de communiquer à M. Sanpere y Miquel. Le panneau avait appartenu à une ancienne et noble famille de Barcelone, celle des Rocabruna. L'auteur des *Quattrocentistes catalans* suivit la piste. Il découvrit que les quatre panneaux du Louvre n'étaient sortis qu'en 1872 de la maison de Dª Josefa de Rocabruna, pour passer dans celle d'une de ses sœurs, puis dans les collections d'un antiquaire de

1. J. Puiggari, *Estudios d'indumentaria española* (Barcelone, 1890), pl. 40.

Barcelone, qui céda les panneaux à un de ses collègues, lequel les vendit à Théophile Belin[1].



École catalane du XV[e] siècle.
Saint Georges est battu de verges.
Musée du Louvre

Le premier des quatre panneaux montre saint Georges sous la figure d'un jeune gentilhomme, debout devant l'empereur, — qui, d'après la légende, doit être Dioclétien. Le lieu de la scène est indiqué uniquement par le trône tout doré : le fond est d'or et rayé d'arabesques légères comme des fils voltigeants. Les opulents costumes fourrés d'hermine appartiennent à une époque de transition dans les modes, comme la peinture à une époque de transition dans l'art. La longue houppelande que porte l'empereur a les fausses manches traînantes jusqu'aux pieds que l'on peut voir dans les miniatures peintes pour le duc de Berry, avant 1416. Le jeune saint est accoutré de façon moins pesante et moins solennelle, plus nouvelle aussi : sa jaquette longue

1. S. Sanpere y Miquel, *Los Cuatrocentistas catalanes* (Barcelone, 1906), t. II, p. 275.

est celle de Josse Vydt, le riche Gantois, sur le retable fameux que Jean van Eyck termina en 1432. Le panneau qui représente saint Georges devant l'empereur et les trois panneaux qui le suivent se trouvent placés aux environs de 1430[1].

Malgré les costumes contemporains du peintre, l'image du souverain et de sa cour ne présente pas l'apparence d'une assemblée peinte d'après nature. C'est un monarque de féerie que ce Dioclétien à barbe blonde, qui, de son bras gauche, tenant négligemment un sceptre long et fin, s'appuie sur une épée de géant. Sa coiffure a l'énormité bizarre d'un bonnet de magicien. Les couvre-chefs des personnages qui entourent le trône sont encore plus insolites et plus extravagants. Un chapeau de feutre poilu et haut de forme a la même laideur que le chapeau de l'homme qui a été peint chez lui, à côté de sa femme, par Jean van Eyck, en 1434 (National Gallery); mais il est plus large et plus haut de beaucoup: c'est un monstre. L'homme qui en est coiffé a devant lui un vieillard terriblement barbu, dont le crâne chauve est couvert d'un serre-tête blanc. Celui-là tient à la main, pour parler à l'empereur et accuser le saint, un haut bonnet pointu entouré d'un turban. Au-dessus de la foule qui se presse derrière le trône, on voit s'élever d'autres bonnets droits ou recourbés à la pointe et des turbans à trois étages.

Les trois scènes qui suivent l'Accusation représentent le Martyre. Nul des héros de la foi n'endura une série de supplices plus complète que celle qui se trouve détaillée dans les plus anciennes rédactions de la vie de saint Georges, et qui a été mise en scène, vers 1500, par des sculpteurs et des peintres flamands, tels que Jean Borman et Lancelot Blondel. Les panneaux du Louvre ne représentent que trois épisodes du long martyre, les moins compliqués. Le saint est battu de verges ; il est traîné au supplice par un animal dont l'arrière-train est d'un mulet ou d'un âne, et non d'un cheval[2]. Enfin, tandis que le corps du martyr et sa tête gisent des deux côtés du billot, le feu divin tombe sur les bourreaux.

Le ciel est d'or et paré de fines arabesques, comme la salle du trône.

1. C'est la date que Bouchot avait notée dans son catalogue de l'Exposition de 1904.

2. M. de Mely a cru reconnaître un bœuf. Je m'inclinerais volontiers devant son avis d'« éleveur normand » (*Revue de l'art ancien et moderne*, 1904, t. II, p. 52). Mais il ne peut s'agir ici, comme il l'insinue, de saint Sernin, l'*évêque* de Toulouse.

Les arbustes du premier plan ont la forme des arbres qui découpent leur silhouette naine sur le fond d'or des peintures italiennes du XIV[e] siècle. La perspective est construite d'après une ligne d'horizon très haute, comme si les premiers plans formaient une montée et comme si à cette montée succédait brusquement un plateau sur lequel les têtes de la foule sont « tassées comme des pavés »[1].



ÉCOLE CATALANE DU XV[e] SIÈCLE.
SAINT GEORGES TRAÎNÉ AU SUPPLICE.
Musée du Louvre

Les houppelandes interminables, les bonnets cornus, les turbans volumineux encombrent les scènes de martyre, comme la cour de l'empereur. Cependant la féerie des costumes est désormais repoussée au second plan par des figures et des groupes d'un réalisme violent et cruel.

Les visages sont accentués en caricature. L'accusateur du premier tableau, maintenant surmonté de son pain de sucre à turban, montre une face osseuse, un nez crochu, une barbe hirsute. Dans le profil du per-

1. Le mot est de M. Hulin, dans son *Catalogue critique* de l'exposition de Bruges.

sonnage qui lui parle, les traits, le nez, les lèvres, la barbiche, la forme même du crâne, tout veut accuser le Juif. Le peintre exagère avec complaisance la laideur et la misère populaires; ses bourreaux sont des malandrins en haillons. Le modèle même du saint Georges est un adolescent aux épaules étroites, dont le peintre a copié le torse étique, d'abord de face, puis de dos.

Quand l'artiste regarde un animal, il devient un observateur impassible et net. Il s'est diverti à poser une grosse mouche sur le poil gris de l'âne qui traîne saint Georges au supplice : la bestiole est si bien détachée en relief par l'ombre transparente de ses ailes que plus d'un visiteur du Louvre l'aura cru, je gage, prête à s'envoler.

Les attitudes et les mouvements sont indiqués avec autant de justesse que d'audace. Les raccourcis se croisent en tous sens dans le groupe des bourreaux atteints par le feu du ciel ; les chevaux se cabrent en lançant la tête en l'air. Le cortège qui conduit le saint au supplice traverse réellement l'étroit panneau : on le dirait coupé par l'encadrement d'une baie ouverte dans un mur.

Peu de visages restent impassibles. Preque tous ricanent ou grimacent, en montrant une rangée de dents. La haine, la peur, la souffrance sont exprimées le plus souvent avec une violence brutale, parfois avec la plus sévère simplicité. Nous pouvons rester insensibles au cri que la flagellation semble arracher de la bouche ouverte du martyr; mais, dans les scènes de supplices qui ont été peintes au xve siècle, est-il une vision plus saisissante que ce long corps étiré tout entier sur le sol pierreux par l'effort des cordes tendues, pendant que les rides creusées en travers du front juvénile avouent seules la douleur sur le visage résigné ?

Devant les fonds d'or, à travers les couleurs trop vives, une volonté qui tantôt reste emprisonnée dans des conventions archaïques et puériles, et tantôt s'emporte au delà du but aperçu, combat avec une brutalité superbe pour faire œuvre vivante et parlante. D'où cette volonté a-t-elle surgi ? Dans quelle école s'est-elle nourrie ?

M. Hulin, qui a été frappé le premier par l'œuvre étrange et puissante, ajoutait, après avoir renoncé à la classer dans une école actuellement connue : « En Espagne, nous n'avons rien rencontré qui autorisât la supposition d'une provenance espagnole ». Cette provenance est aujour-

d'hui établie. Les panneaux du Louvre ont été trouvés à Barcelone. Le saint dont ils racontent le supplice est le patron de la Catalogne.

C'est parmi les œuvres conservées en Espagne qu'il faut chercher d'abord la matière des « comparaisons directes et positives » qui manquaient à M. Hulin. La question qui se pose devant les panneaux « franco-espagnols » se trouve circonscrite de la façon la plus exacte : ce peintre qui n'est, nous dit-on, ni un Italien, ni un Flamand, ni un Allemand, est-il un Catalan ?



École catalane du XVe siècle
Décollation de saint Georges
Musée du Louvre

Les panneaux du Louvre précèdent d'une quinzaine d'années le grand retable de Luis Dalmau. Or, il n'y a pas de période dans l'histoire de la peinture catalane sur laquelle les découvertes et les analyses de M. Sanpere y Miquel aient projeté plus de lumière que le premier tiers du XVe siècle. Cette période se trouve dominée par la personnalité d'un peintre qui s'appelait Luis Borrassá et qui a donné toute sa mesure dans un retable gigantesque, commencé en

1416 pour l'église des Clarisses de Vich. Les panneaux qui, une fois assemblés, formaient un polyptyque de 5m60 de haut sur 4 mètres de large, sont tous exposés au musée archéologique formé à Vich même par l'évêque Morgades. Ils représentent des sujets très variés, dont quelques-uns sont des raretés insignes dans l'iconographie chrétienne.

Les panneaux de Vich diffèrent des panneaux du Louvre autant qu'il est possible à des œuvres que sépare un petit nombre d'années et qui appartiennent à un temps où la technique de la peinture et les conventions de la perspective étaient à peu près les mêmes dans toute l'Europe occidentale, dominée par les traditions de la peinture siennoise.

Borrassá, en peignant la cour d'Abgar, roi d'Édesse, où les apôtres Simon et Jude apportent l'image miraculeuse du Sauveur, ne s'est pas fait faute de coiffer les courtisans de chaperons difformes et de chapeaux poilus[1]. Mais il n'a point renchéri sur les excentricités que les élégants de Barcelone, comme ceux de Milan, de Florence ou de Naples, avaient empruntées de son temps aux cours de France et de Bourgogne. Il n'a pas été tenté par les bonnets de charlatan et les turbans de mamamouchi. Il ignore la caricature. Presque tous les visages qu'il peint ont les mêmes traits, comme le même teint clair, modelé très légèrement d'un ton doux et blond. Les saints que Borrassá avait rangés au bord du retable des Clarisses, et surtout les jeunes chevaliers et les nonnes, ont la gravité souriante que Fra Angelico prêtera plus tard à ses élus.

Pas plus que le dominicain de Fiesole, le peintre catalan ne sait peindre la souffrance ou la violence. Rien n'est plus instructif que de rapprocher d'une scène du martyre de saint Georges, — *la Flagellation*, par exemple, — une scène de meurtre peinte par Borrassá. On voit, sur l'un des panneaux de Vich, les saints Simon et Jude, massacrés, au pied d'un édicule gothique d'où les idoles tombent en morceaux, par les mages de Perse. Les évêques des païens manient le cimeterre avec une mollesse que n'explique pas entièrement leur inexpérience. Ils se penchent pour tuer, comme les apôtres pour tomber, d'un mouvement uniforme et automatique. Il n'y a pas plus de haine sur leurs visages vénérables que de douleur sur les faces des martyrs, molles et souriantes.

Cet art doux et un peu mièvre, que viennent relever quelques détails

1. Sanpere y Miquel, t. I, p. 151 et pl. hors texte.

observés d'après nature, est directement issu de l'art siennois, qui fut importé à Barcelone dès le milieu du XIVe siècle. Le catalan Ferrer Bassá,



Cliché G[illegible]

LUIS BORRASSA. — MARTYRE DES SAINTS SIMON ET JUDE.

Fragment du polyptyque de l'église des Clarisses de Vich

Vich, Musée épiscopal

peintre du roi Juan II, dont M. Saupere y Miquel a retrouvé, dans le couvent de Pedralbes, aux portes de Barcelone, une très importante serie de peintures murales exécutées vers 1350, est un disciple immédiat de Simone Martini : c'est à Avignon, selon toute vraisemblance, qu'il a dû recueillir

les leçons du maître ami de Pétrarque. Peut-être, vers la fin du XIVe siècle, les relations commerciales de la Catalogne et de la Toscane amenèrent-elles d'autres importations d'art. Il est certain, en tous cas, que les tableaux de Borrassá ressemblent de la façon la plus invraisemblable aux œuvres de certains peintres de l'Ombrie et des Marches qui suivaient, au commencement du XVe siècle, les traditions siennoises, comme les peintres catalans[1].

Luis Borrassá est nommé pour la première fois dans un contrat en 1396, pour la dernière en 1424. Il a travaillé au milieu d'une école qui a été féconde et dont il reste aujourd'hui nombre de panneaux anonymes. Un seul de ses disciples ou de ses continuateurs immédiats nous est connu par un tableau d'autel dont M. Sanpere y Miquel a fort ingénieusement retrouvé l'auteur. C'est un retable de l'histoire de saint Marc, patron des cordonniers, qui a été recueilli, en pitoyable état, au petit musée épiscopal de Manresa. Il doit être, comme un retable identique qui a été peint en 1437 pour les cordonniers de Barcelone, l'œuvre de Benet Martorell. Or l'histoire de l'évangéliste, par la douceur des visages et du modelé, la richesse pittoresque des costumes, comme par la faiblesse des épisodes violents et cruels, est encore exactement conforme aux traditions que représentait en 1416 le polyptyque des Clarisses de Vich[2]. Martorell demeure aussi éloigné que Borrassá du maître inconnu qui a peint, de son temps, les quatre panneaux de *la Vie de saint Georges*.

Les détails les plus typiques de ces panneaux, où les fantaisies de modes et le réalisme populaire ont la même outrance agressive, ne se retrouvent que dans l'art du Nord. Les hauts bonnets pointus ou cornus, les turbans énormes, sont légion dans les précieuses miniatures des *Très Riches Heures du duc de Berry*, au musée Condé de Chantilly. Sans doute, ces coiffures bizarres n'accompagnent point des visages grotesques ou grimaçants dans les compositions de Pol de Limbourg et de ses frères,

1. Je citerai, en particulier, Lorenzo Salimbeni de San Severino, qui a peint à Forli et à Urbin, et dont une œuvre porte la date de 1416. Un panneau de ce peintre, publié par M. Roberto Schiff dans *l'Arte* X, 1906, p. 376) et qui représente un sujet tout siennois, *la Mort de sainte Catherine*, aurait pu être classé comme catalan par quiconque eût connu la publication de M. Sanpere, si ce panneau n'avait été trouvé à Forli.

2. *Los Cuatrocentistas catalanes*, t. I, p. 183 et suiv.

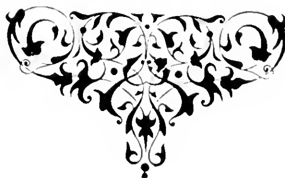
où triomphent la sérénité et la beauté italiennes; mais, en dehors de quelques œuvres délicates et raffinées, la verve caricaturale, qui ajoute un accent fantasque ou féroce à presque toutes les figures de la légende de saint Georges, s'est donné carrière dans la peinture franco-flamande, à partir du règne de Charles V. Les affreux sacripants qui flagellent saint Georges sont les légitimes petits-fils de ceux qui flagellent le Christ sur le « parement de Narbonne ». Le tableau du *Martyre de saint Denis*, peint par Henri Bellechose, en 1416, pour la Chartreuse de Champmol, montre, devant un groupe de turbans clairs et de faces de nègres, que l'on dirait tirés des *Très Riches Heures du duc de Berry*, un formidable boucher, jambes et bras nus, en comparaison duquel les maigres tortionnaires de saint Georges sont de pauvres hères. Cette œuvre vigoureuse précède de peu d'années les tableaux de Barcelone qui sont venus la rejoindre dans une salle du Louvre.

Tel comparse de l'histoire de saint Georges, qui ne semble pas avoir figuré dans la peinture franco-flamande, a joué un rôle de premier plan dans la sculpture. Le Juif à mine chafouine, qui parle avec l'accusateur du martyr, dans la scène de la Flagellation, fait penser au Daniel qui, debout parmi les prophètes du Puits de Moïse, lève si fièrement sa barbe crépue et son nez crochu, à côté de Zacharie, le marchand juif, humble et le front bas.

C'est tout près des Flamands ou des Hollandais de Dijon que le peintre des panneaux de Barcelone se trouve le moins dépaysé. Serait-il par hasard l'un d'eux? Les panneaux qui, d'exposition en exposition, avaient si rapidement voyagé vers le Midi, vont-ils reprendre leur course errante vers le Nord?

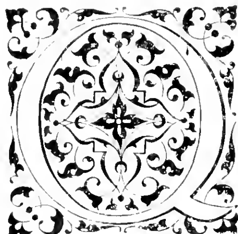
E. BERTAUX

(A suivre.)



SUR LE QUAI (BELLE-ISLE-EN-MER)

LITHOGRAPHIE ORIGINALE DE M. L.-B. DELFOSSE

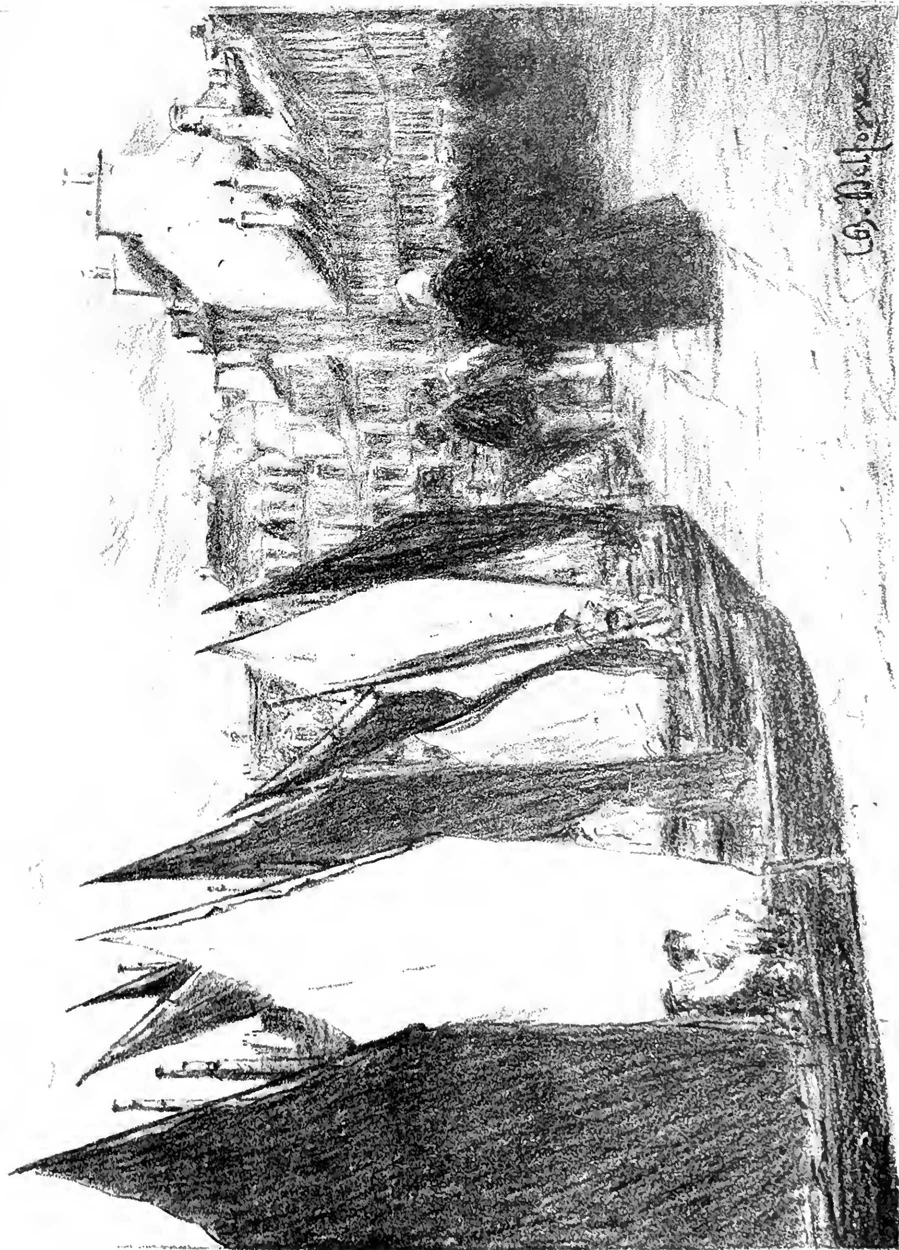


UAND Baudelaire critique d'art affirmait qu'un portrait même « se compose », il énonçait vivement, sous forme paradoxale, une vérité profonde, applicable au paysage autant qu'à la figure. Aussi bien n'est-ce pas faire œuvre d'art que de trouver d'abord le *motif* qui résume en beauté la physionomie d'un pays, ensuite le *point de vue* qui donne à cette physionomie particulière toute sa valeur expressive? A Belle-Isle-en-Mer, voisine de Quiberon, s'offrent plusieurs aspects, sauvages ou familiers: ce n'est point l'onde écumante au front des écueils qu'a préférée l'auteur de cette planche, mais le petit port silencieux, empli par les voiles multicolores des sardiniers, le quai grouillant d'une foule vague où se distinguent la casquette des gars et la coiffe des vieilles, l'atmosphère laborieuse dans le décor des toits anciens sous un ciel nuageux... Point de romantisme et de tempête, mais un sentiment pénétrant dans son calme.

Nos lecteurs connaissent déjà M. Louis Delfosse[1]. Un Breton? non pas, mais un artiste de Bayonne amoureux de la lande et de la mer; d'abord juriste, bientôt peintre, exposant depuis quatorze printemps à la Société Nationale, aquafortiste, et maintenant lithographe de plus en plus sensible à l'accord savoureux des blancs veloutés avec les beaux noirs.

RAYMOND BOUYER

(1) Voir la page de M. Henri Beraldi, dans la *Revue* du 10 juin 1903 (t. XIII, p. 438).





UN PEINTRE-POÈTE VISIONNAIRE

WILLIAM BLAKE[1]

(1757-1827)

III

Il est facile de prévoir qu'un art conscient d'une si haute mission sera à mille lieues de notre goût contemporain. Nos peintres n'ont d'autre ambition que de nous rendre leur émotion devant la nature, ou de nous offrir des combinaisons de lignes et de couleurs qui nous touchent. Blake, au contraire, veut *signifier*. Une bonne partie de ses ouvrages sert d'illustration à ses poèmes, et n'est qu'une traduction en images de sa doctrine. Mais il a fait aussi, on l'a vu, un très grand nombre d'aquarelles, de dessins, d' « impressions en couleur », de gravures au burin, il a peint plusieurs tableaux à la détrempe sur panneaux apprêtés à la manière des primitifs ; à l'exception de quelques compositions exécutées pour des éditeurs, tout a une valeur symbolique. Ce sont des scènes empruntées à l'histoire profane ou sacrée, auxquelles le peintre prête un sens allégorique, répondant à sa conception du monde. Blake rappelle ces hommes du moyen âge, pour qui l'Univers n'était qu'un vaste symbole, qui partout, sous le visible, retrouvaient l'invisible, et aper-

1. Second et dernier article. Voir la *Revue*, t. XXIII, p. 219. L'en-tête, tiré de *Jerusalem* (1804-1818), illustre ce vers : « Vala donne les corps, Jerusalem les âmes ». Vala, couronnée de roses, symbolise l'Amour selon la chair, et Jerusalem, couronnée de lis, l'Amour selon l'Esprit.

cevaient partout de mystérieuses correspondances. Il était fait pour comprendre telle méditation de Pierre de Mora sur les roses de son jardin, ou telle autre d'Hugues de Saint-Victor, interprétant la structure et le plumage d'une colombe[1]. Comme les docteurs du XIII[e] siècle, il attribue une signification mystique aux formes, aux nombres, aux couleurs; la seule différence est qu'il en rapporte l'interprétation à sa philosophie, au lieu de la rapporter à la théologie catholique. Les spectacles les plus simples lui apparaissent lourds de sens: un chardon sur le bord d'un champ lui semble placé là pour lui transmettre je ne sais quel céleste avis; des instruments de labour qu'il rencontre prennent la valeur d'un présage: « Le travail s'avancera ici avec une rapidité divine, écrit-il à Butts peu de temps après son arrivée à Felpham (23 septembre 1800). Un rouleau et deux herses sont devant ma fenêtre. A ma première sortie, le premier matin que j'étais ici, j'ai rencontré une charrue, et l'enfant qui accompagnait le laboureur lui dit: *Père, la porte est ouverte...* » Tout est à l'avenant. Il faudrait presque une clé pour interpréter ses œuvres: les positions étranges qu'il donne aux corps ne sont pas généralement l'effet du hasard, et si, dans certaines de ses aquarelles, les couleurs ont une vivacité presque désagréable, c'est qu'il était moins préoccupé de leur harmonie que de leur signification mystique.

Quelque étrangères que soient à notre temps ces préoccupations, personne ne niera que des œuvres ainsi conçues puissent être belles; même elles peuvent emprunter aux idées qui les ont inspirées une part de leur grandeur. Celles de l'ancienne Égypte, celles de notre moyen âge, sont admirables. En peut-on dire autant des œuvres de Blake? Sont-elles l'expression saisissable d'une pensée profonde? Touchent-elles l'âme, et transportent-elles l'imagination dans la région des vérités éternelles où elles prétendent l'entraîner? La plupart des critiques anglais l'affirment; quant à M. François Benoit, il n'hésite pas à ranger son héros parmi les « maîtres de l'art » et à l'égaler aux plus grands. Voilà qui est beaucoup dire. Il vaut la peine d'y aller voir.

L'étude des ouvrages de Blake dans l'ordre de leur production offrirait un incontestable intérêt. On y suivrait, sous son vêtement allégorique,

1. Cf. Émile Mâle, *L'Art religieux du XIII[e] siècle en France*, édition de 1902, p. 46-47.

l'histoire de sa pensée et, jusqu'à un certain point, celle de sa vie : de même qu'il a fait passer dans les vers de *Milton* et de *Jérusalem* les



UNE PAGE D'AMERICA (1793).

L'Humanité régénérée par l'Inspiration dompte la Raison, symbolisée par le cygne femelle et le serpent.

événements de son séjour à Felpham, de même il a souvent choisi les sujets de ses peintures sous le coup des émotions que faisaient naître en lui les circonstances. On apercevrait aussi la transformation progressive de son art ; il a, plus ou moins consciemment, pris quelque chose à la plupart

des artistes qu'il a connus : sous l'influence de Michel-Ange et de Raphaël, les maîtres qu'il admirait entre tous, ses compositions ont passé d'un désordre assez capricieux à un équilibre presque classique : son métier même de graveur s'est notablement modifié : dans la dernière partie de sa carrière, la vue des estampes de Marc-Antoine l'amena à cette simplicité plus expressive et moins conventionnelle qui distingue les planches du *Livre de Job*. Enfin, on apercevrait la trace des incertitudes qu'il connut sur la voie véritable à suivre dans sa peinture, et qui furent, durant plusieurs années, le drame secret de sa conscience d'artiste. Mais une pareille étude, faite par qui n'a pas vu les expositions d'ensemble organisées à Londres il y a quelques années, risquerait de demeurer fort incomplète, partant fort inexacte, car beaucoup des peintures et des aquarelles de Blake les plus importantes sont dispersées dans des collections particulières d'un accès incommode ; elle exigerait aussi des développements qui déborderaient les limites du présent travail. Je dois nécessairement me borner à un aperçu plus général : il suffira pour donner une vue assez exacte de l'art de Blake, qui puise dans le mysticisme dont il est constamment inspiré une unité particulière.

Ce qui me touche le plus dans les poèmes de Blake, c'est ce qui reflète l'exquise tendresse de son cœur : cet homme violent, qui fulminait la vérité, et qui, malgré ses doctrines sur le pardon illimité des injures, décochait des épigrammes assez grossières à ceux qu'il soupçonnait d'antipathie spirituelle, était au fond d'une très grande bonté. Il a écrit quelques-uns des vers les plus émouvants qui soient sur la pitié et sur l'amour ; il n'a jamais cessé d'avoir une candeur d'enfant, et personne n'a mieux chanté l'enfance. Je ne méconnais pas la puissance de ses épopées apocalyptiques, ni la force de leur accent, ni l'impétuosité de leur rythme ; mais j'aime beaucoup mieux les pièces où s'épanche la douce poésie de son âme, *les Chants de l'Innocence*, *le Livre de Thel*, *les Chants de l'Expérience*, certains *Petits poèmes* du « manuscrit Rossetti », et telles parties de ses « livres prophétiques », plus rares, à mesure qu'il s'enfonce davantage dans le mysticisme, qui offrent au lecteur un repos délicieux, comme des vallons fleurissant au soleil, entre des pics affreux qu'enveloppent éternellement les nuées d'orage. C'est aussi les aquarelles et les gravures qui traduisent ce côté de lui-même que je préfère : son imagina-



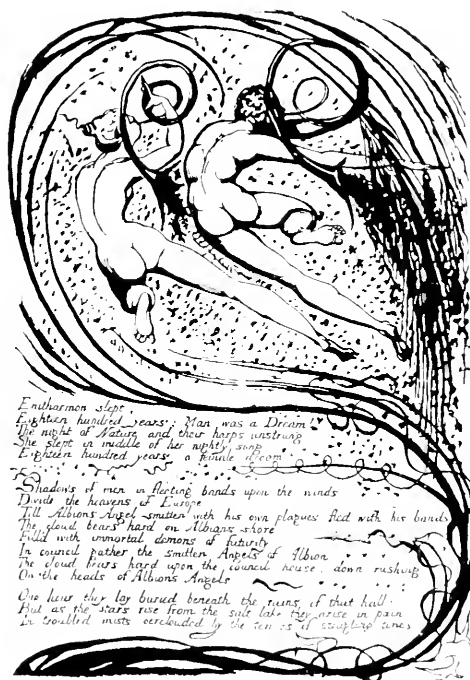
UNE PAGE D'« AMERICA » (1793).

Jérusalem et Vala, avant la Chute, reposant parmi les troupeaux de Tharmas (d'après Yeats et Ellis), ce qui symbolise l'Amour charnel et l'Amour spirituel unis dans la Nature innocente.

tion, quand un souffle tumultueux ne l'agite pas, se peuple de ravissantes images. Il cesse d'être prophète, il n'est plus que le rêveur qui surprenait, en allant par les champs, les confidences des fleurs, et qui s'attardait à voir passer le cortège d'une sylphide morte que ses compagnes portaient en terre sur un pétale de rose... Ces jours-là, son papier se couvre de lignes harmonieusement balancées, se colore des teintes les plus délicates et les plus pures. Ici la jeune Thel se penche pour demander au nuage ou au muguet le sens de la vie et de la mort ; sur ce feuillet d'*America*, deux enfants blottis contre un gros mouton blanc dorment sous un arbre léger dont les branches s'inclinent pour laisser percher les oiseaux ; là *l'Échelle de Jacob* est descendue en spirale du ciel étoilé, et des anges en robes claires la parcourent, portant, dans des corbeilles et des vases d'or, le pain et le vin ; ailleurs, en haut de cette page du *Livre de Job*, le chœur jubilant des Étoiles du matin célèbre la gloire du Créateur. Combien d'agréables inventions de poète ! Aux marges de ses livres, il enroule et dénoue les pampres, tisse les toiles de l'araignée, fait ramper les monstres, onduler les flammes ou flotter l'essaim des âmes bienheureuses, avec une fantaisie sans cesse renouvelée, un peu froide sans doute, septentrionale, si l'on peut dire, et protestante, mais fort originale, et qui apparaît presque merveilleuse dès que l'on songe au temps où il travaillait.

Je ne prétends d'ailleurs pas réduire les mérites de ce puissant esprit à un heureux sentiment de la grâce et à des qualités de décorateur. Il possède un des dons les plus précieux de l'artiste, celui de penser par images ; toute idée, quelle qu'elle soit, prend dans son esprit une forme concrète, souvent très forte. Il a dans ses compositions dramatiques des inventions vraiment frappantes, et beaucoup d'entre elles respirent une grandeur qui saisit malgré qu'on en ait. On n'oublie pas, quand on les a une fois aperçus, le geste dont « l'Ancien des jours », les cheveux agités par le vent des abîmes infinis, trace le premier cercle du monde, ni l'attitude de la triple Hécate, feuilletant le Livre du destin au seuil d'une caverne peuplée de monstres, ni l'épouvantable effort du Créateur modelant si douloureusement le premier homme dans le limon de la terre qu'il appelle à l'esprit, comme une invincible nécessité, le verset de la Bible : « Et il se reposa le septième jour ». Longtemps après qu'on a fermé le *Sépulcre* de Blair, on garde dans les yeux l'élan impétueux qui réunit l'Ame et le Corps,

et l'on entend résonner à ses oreilles la puissante trompette qui vient souffler au visage des morts, le jour du dernier jugement. Mais, outre qu'il y a dans cette partie de l'œuvre de Blake un abus insupportable de



UNE PAGE D'« EUROPE » 1794

« La nielle dans le blé » 1.

démons, d'horreurs et de catastrophes, presque toujours quelque chose vient gêner l'admiration et paralyser la sympathie. Aucune peut-être de

1. Les deux personnages nus, soufflant dans des trompes, sont des envoyés d'Urizen, dont les lois et les religions font dépérir l'humanité, comme la nielle qui tombe des trompes fait dépérir les épis de blé.

ses compositions ne laisse indifférent : sous leur étrangeté transparaît une passion trop intense pour qu'on y demeure tout à fait insensible : seulement elles choquent, elles repoussent, parfois elles font sourire. Un dessin singulier et plein de réminiscences, à la fois académique et bizarre, gâte les plus heureuses conceptions. Dans les œuvres mêmes de la fin de sa vie, comme les illustrations du Livre de Job ou celles de la Divine Comédie, mieux composées, mieux équilibrées que celles de sa jeunesse, ce défaut reste aussi frappant : les figures sont gauches et inexpressives : les trois amis de Job, avec leurs bras parallèlement tendus ou repliés, frisent le ridicule : Paolo et Francesca, dans le tourbillon des damnés, se livrent à des mouvements d'un désordre si cocasse, qu'ils font involontairement songer à de mauvais danseurs d'Opéra. L'étrange contorsion des figures de Blake tient en partie, il est vrai, à la nature de son génie. Il l'a répété en vingt endroits : de même qu'il écrivait jusqu'à trente vers d'une traite « sous une dictée directe, et presque contre sa volonté », les motifs de ses peintures lui apparaissaient soudainement dans un instant d'extase ; quelle que soit l'explication qu'on veuille donner de ses visions, un fait reste certain, c'est qu'il est avant tout un inspiré. Il est véritablement possédé par l'Esprit. L'émotion qu'il ressent est si brusque et si vive, que le visage et les mains des personnages ne suffisent pas à la traduire : comme chez Tintoret, cet inspiré prodigieux, il faut qu'elle anime tout le corps. Mais Tintoret dessinait à merveille ; familier de la nature, il avait à sa commande une langue pittoresque souple et vraie. C'est ce qui manque à Blake, et je crois que nous touchons ici au secret de sa faiblesse.

Quoi qu'en pensent certains de ses admirateurs, il étudiait fort peu la nature, et, pour un peintre, la faute est capitale. Un musicien, un poète, peuvent trouver directement dans leur cœur de quoi parler au nôtre ; il leur suffit de vivre et de sentir. Le peintre, comme le sculpteur, a besoin de la réalité pour s'exprimer. Les rêves les plus éthérés, les émotions les plus intérieures, c'est au moyen des formes que lui offre la nature qu'il doit nous les transmettre : il faut qu'il reprenne sans cesse contact avec elle ; dès qu'il s'en éloigne trop longtemps, il perd pied. J'ai nommé tout à l'heure l'Égypte et le moyen âge : si leur art touche aujourd'hui ceux mêmes qui n'en déchiffrent plus le sens, c'est que, malgré tout,



WILLIAM BLAKE. — HÉCATE (ENTRE 1795 ET 1800).

Impression en couleurs. — Collection de M. W. Graham Robertson.

il est à base de naturalisme, et vivant. Blake a constamment souffert de son éducation première. Il a fait son apprentissage non chez un peintre, mais chez un graveur : il a gardé sur la peinture des opinions de graveur[1], et, en somme, il n'a jamais manié la brosse que fort péniblement : les rares panneaux à la détrempe que j'aie pu voir sont lourds et maladroits; malgré ses efforts, il n'a jamais cessé d'être que ce qu'il avait été en commençant, un enlumineur. Ce qui est plus grave, — car ses peintures pourraient être médiocres et ses dessins excellents, — sa jeunesse s'est passée non à étudier le modèle vivant, mais à copier des statues gothiques et d'anciennes estampes d'après les maitres. Si belles qu'elles aient été, pouvaient-elles remplacer la vue directe des choses ? Une instruction solide lui a manqué, et il n'a pas su y suppléer plus tard. La tournure de son esprit, aussi bien que ses plus intimes convictions, s'y opposaient. On nous dit qu'il aimait la nature. Sans doute. Il suffit d'ouvrir ses livres pour le savoir. Ses premiers vers sont tout parfumés de beautés champêtres, et jusque dans le nébuleux *Milton*, se trouve un magnifique passage sur les oiseaux et les fleurs. Mais il faut s'entendre. Autre chose est d'être sensible à la douceur de l'air, à la voix du vent dans les arbres, « aux bonnes odeurs qui sortent du sol », d'avoir remarqué, un matin de printemps, « les fossettes de l'eau courante », ou d'avoir entendu « le frôlement des ailes de l'alouette dans les blés », autre chose d'avoir observé, de façon à en bien connaître la structure permanente et les aspects changeants, ce qui vit à la surface de la terre. Ce n'est pas en peintre que Blake aime la nature, c'est en poète, et en poète mystique. Tout paysage, toute forme se transfigure aussitôt à ses yeux ; il ne voit dans la réalité sensible qu'un « signe » des réalités éternelles. S'il se promène à Felpham, au bord de la mer qui scintille au soleil, tous « ces joyaux de lumière » s'animent et lui parlent du ciel ; si un rayon tombe des nuages sur

1. « La clarté et la précision, écrit-il en 1809 dans le *Catalogue descriptif* qu'il a rédigé pour l'exposition de ses œuvres, ont été mes principaux objectifs : des couleurs claires, pures de la souillure de l'huile, des traits fermes et nets, ininterrompus par les ombres, qui ne doivent pas dissimuler les formes, comme c'est la coutume des écoles flamande et italienne de la décadence (nº II du catalogue)... La règle d'or est celle-ci : plus le trait qui limite les formes est distinct, sec et tranchant, plus l'œuvre est parfaite (nº IX). » Il se peut que le goût de la ligne tienne en partie à des raisons philosophiques : les mystiques plus ou moins teintés de platonisme sont portés à considérer la ligne pure comme mieux dégagée de la matière et plus proche de l'« idée ». Je reste néanmoins convaincu qu'il faut voir là surtout un effet de l'éducation de Blake.

le toit de sa maison, il voit une échelle d'or où circulent les anges. Et ce ne sont pas là des images ou des métaphores. « J'affirme, écrit-il dans sa *Vision du Jugement dernier*, que je ne perçois pas la création extérieure et qu'elle ne m'est rien autre qu'une gêne. Comment ! dira-t-on, quand le soleil se lève, vous ne voyez pas un disque de feu, assez semblable à une guinée ? Oh ! non ! non ! Je vois une troupe innombrable de l'armée céleste, criant : « Saint, saint, saint est le Seigneur Dieu tout puissant ! » Je n'interroge pas l'œil de mon corps, pas plus que je n'interrogerais une fenêtre sur ce que je vois. Je regarde au travers, non avec[1]. »

Aussi bien, il ne s'agit pas de plantes ni d'animaux, ni même de paysage. Ce qui tient la première place dans l'œuvre de Blake, c'est le corps humain, le corps dans sa nudité. Il a pu, comme on l'affirme, prendre parfois sa femme et lui-même pour modèles : il a dû le faire bien rarement. Aucun doute n'est possible, — ne venons-nous pas de le lui entendre avouer lui-même ? — la réalité le gênait. Sorti de l'école, il n'eut plus guère idée de recourir à elle. Ses étonnements et ses déboires lorsque, dans les premiers temps de son séjour chez Hayley, il se mit à faire des portraits en sont la meilleure preuve. « J'ai maintenant découvert, écrit-il alors à son ami Butts (11 septembre 1801), que sans avoir la nature devant les yeux, on ne peut rien produire dans les voies de la peinture réelle. » Pour « découvrir », à plus de quarante ans, une vérité aussi évidente, il faut qu'il ait bien peu pratiqué jusque-là l'étude d'après nature. Cela n'a rien qui doive surprendre, puisque pour ses travaux habituels il la jugeait dangereuse et nuisible : « La peinture de portraits, écrit-il encore à Butts (22 novembre 1802), est à tous égards l'opposé de la peinture d'imagination et d'histoire. Si vous n'avez pas la nature devant vous à chaque coup de pinceau, vous ne pouvez faire un portrait, et si vous regardez la nature le moins du monde, vous ne pouvez peindre l'histoire » ; la même pensée revient constamment sous sa plume. « C'était l'opinion de Michel-Ange, ajoute-t-il, et c'est la mienne. » C'était, ou à peu près, l'opinion de Michel-Ange, dont l'esthétique platonicienne était faite pour plaire à ce néo-platonicien. Mais le peintre de la Sixtine, s'il ne « copiait » pas la nature, la connaissait bien ; il n'imaginait qu'avec ce qu'il savait d'elle. Au contraire, quand Blake voulait traduire ses visions

1. Gilchrist, *Vie de Blake*, 1re éd., t. II, p. 176.



La Réunion de l'âme et du corps.

Illustration pour le *Sépulcre* de Blair (1808). Gravure de Schiavonetti, d'après les dessins de W. Blake.

sur le papier, c'étaient des figures prises à Michel-Ange, à Raphaël, ou seulement à Flaxman, qui s'offraient à sa mémoire. Il demeurait impuissant à plier à son gré ces corps qui se présentaient dans une attitude fixée, et dont les mouvements ne lui obéissaient pas ; en voulant les animer de son esprit, il n'arrivait qu'à les contourner gauchement et à les distendre, comme sous l'effort d'une pensée qu'ils n'étaient pas faits pour contenir.

Sans peut-être s'en expliquer les causes, sans même se l'avouer ouvertement, il eut longtemps le sentiment de sa faiblesse. Son instinct d'artiste l'avertissait en secret que quelque chose lui faisait défaut. En dépit de ses doctrines, il chercha à s'assimiler ce qui constituait la force des Vénitiens et des Hollandais, ces « naturalistes » qu'il devait si fort mépriser par la suite. Il voulut, sur leur instigation, recourir à la réalité, y puiser de quoi donner corps à ce qu'il voyait avec l'œil de son esprit[1]. Cela lui coûtait des peines infinies. Il s'y prenait trop tard, il n'avait plus la souplesse nécessaire pour apprendre sans effort. Les difficultés mêmes que lui donnaient ces essais dans une voie nouvelle ne pouvaient manquer d'attirer son attention sur ce qu'ils avaient de contradictoire à ses croyances. Tôt ou tard, dans cette lutte douloureuse, les croyances devaient l'emporter ; le mystique devait triompher du peintre. Un jour, en 1804, visitant une galerie qui contenait des tableaux de l'école de Léonard, de Raphaël et de Poussin, il fut vivement frappé de ce qui, dans ces maîtres, répondait à ses préférences. Le lendemain, il eut, dans un éblouissement, la vision de la vérité ; il acquit subitement la certitude d'avoir été, pendant des années, le jouet de « ces démons vénitiens et hollandais, qui travaillent à détruire la puissance de l'imagination, au moyen de cette machine infernale appelée clair-obscur[2] ». Ce fut une journée capitale dans sa vie. Le passage d'une lettre à Hayley (23 octobre 1804), qui s'y rapporte,

1. « Titien, dit-il dans son *Catalogue descriptif* (n° IX), a beaucoup contribué à mes doutes concernant la possibilité de peindre sans modèle » ; et lui qui plus tard ne connut pas de termes assez injurieux pour flétrir Rembrandt, il écrivait en 1799, au sujet de peintures qu'il entreprenait : « Je me flatte qu'elles ne seront pas indignes d'un élève de Rembrandt et de Téniers, que je n'ai pas moins étudiés que Raphaël et Michel-Ange » (lettre au Rév. Trusler, 16 août). L'association singulière des noms de Rembrandt et de Téniers donne à penser qu'il se vantait en assurant les si bien connaître. Il n'en est pas moins exact que certains tableaux de cette époque, comme la curieuse *Nativité* que nous avons reproduite (précédent article, p. 229), révèlent dans la qualité de la lumière l'influence du maître d'Amsterdam.

2. *Catalogue descriptif*, n° IX.

est intéressant à citer : il en dit plus sur Blake que de longs commentaires :

Le lendemain du jour où je visitai la galerie Truchsess, je fus illuminé de nouveau



L'Échelle de Jacob (vers 1808).
Aquarelle. — Collection de M. W. Graham Robertson.

de la lumière dont je jouissais dans ma jeunesse, et qui, depuis vingt ans, m'a été cachée comme par une porte et des volets... Oh ! la détresse que j'ai soufferte, et ma pauvre femme avec moi : travaillant sans cesse et sans cesse gâtant ce que j'avais bien fait. Tous mes amis s'étonnaient de mes fautes et ne pouvaient en trouver la raison ; ils savaient comme je m'appliquais, et comme je me privais de tout plaisir

pour mieux travailler, et pourtant les preuves de mon application à mon œuvre leur manquaient. Il n'en sera plus ainsi désormais, j'en remercie Dieu en toute confiance. Il est devenu mon serviteur, celui qui me dominait ! Il est comme un frère, celui qui était mon ennemi ! Cher Monsieur, excusez mon enthousiasme, ou plutôt ma folie, car je suis réellement ivre de vision intellectuelle, dès que je saisis un crayon ou un burin, tout comme je l'étais dans ma jeunesse... Je remercie Dieu qu'il m'ait donné de poursuivre courageusement ma route, pendant vingt ans, dans les ténèbres.

Je ne puis me défendre d'apercevoir quelque chose d'assez tragique dans cette joie délirante. Blake avait instinctivement tenté la réconciliation de la nature et de ses rêves, cette réconciliation, toujours désirée, jamais atteinte, que cherchent toute leur vie les vrais artistes : le jour où il crut l'avoir réalisée, il n'avait, en fait, qu'opté pour les rêves, en fermant les yeux sur la nature. Il avait trouvé la paix de l'âme, mais il avait, du même coup, condamné son art à ne vivre jamais qu'à demi. Ses derniers ouvrages montrent sans doute une maîtrise de soi plus grande, plus de fermeté dans la conception, plus de certitude dans la main ; malgré tout, leur beauté demeure incomplète : ils nous émeuvent imparfaitement ; impuissants à donner l'essor à notre imagination, ils manquent leur but.

On pourra s'étonner qu'avec d'aussi graves lacunes Blake ait atteint dans sa patrie à une si grande renommée. La mode y est sans doute pour une bonne part, mais elle ne suffit pas à l'expliquer. J'en aperçois plusieurs raisons, — qui ne sont probablement pas les seules, ni peut-être les plus vraies, car il est toujours difficile à un étranger de juger de ces choses, — je les indiquerai brièvement avant de terminer cette étude déjà longue. C'est d'abord que Blake, malgré ses obscurités, est un grand poète, et le poète a servi la gloire du peintre[1]. C'est aussi qu'il est assez original pour attirer l'attention, assez difficile à pénétrer pour la retenir. C'est surtout que ses compatriotes sont, à la fois, moins frappés que nous de l'insuffisance plastique de son œuvre de peintre ou de graveur, et plus sensibles aux intentions qu'elle révèle. La pauvreté du dessin, le manque

1. Sur la poésie de Blake, dont il n'a pu être question ici qu'en passant, voir l'*Essai* de Swinburne, et aussi le volume de M. P. Berger, *William Blake, mysticisme et poésie* (Paris, 1907, in-8°). On trouvera dans cet ouvrage, un des meilleurs qui aient été écrits sur le poète, dont je n'ai eu connaissance qu'après avoir terminé cet article, un résumé très complet de sa mythologie, une étude de ses poèmes avec de nombreuses citations, une pénétrante analyse de son génie.



ILLUSTRATION POUR « LE LIVRE DE JOB » 1825

Gravure au burin. — « Et lorsque, de loin, les trois amis de Job eurent levé les yeux sur lui, ils ne le reconnurent pas ; et ayant jeté un grand cri ils commencèrent à pleurer. Ils déchirèrent leurs vêtements et jetèrent de la poussière en l'air pour la faire retomber sur leur tête » Job. II, 12

de vie et de beauté, ne peuvent choquer, comme elles nous choquent, des admirateurs de Holman Hunt ou de Ford Madox Brown : au contraire, toutes les préoccupations religieuses et morales sont bien faites pour les intéresser. « L'art anglais contemporain, écrivait M. de la Sizeranne dans son *Histoire de la Peinture anglaise au* XIXe *siècle*[1], n'est pas sorti spontanément, comme chez nous, de la joie d'admirer, de la joie de voir, du bonheur d'oublier pour la splendeur plastique de la nature et des êtres qui y vivent, l'indifférence de cette nature, le bonheur de ces êtres, et jusqu'aux tourments de sa propre pensée... C'est un enfant du Devoir, ce n'est pas un enfant de l'Amour. Il est venu en ce monde, soit pour ennoblir la vie, soit pour enseigner la vie, soit pour améliorer la vie ». Rien de plus juste. C'est à peine un paradoxe de dire qu'en Angleterre on cherche tout dans l'art, excepté peut-être la beauté. Les mêmes causes qui ont fait le succès des préraphaëlites devaient aussi faire celui de Blake[2].

En France, de pareilles considérations ont très peu de poids : on ne déteste pas que les peintres racontent ou même qu'ils raisonnent, on n'aime pas beaucoup qu'ils prêchent ni qu'ils rêvent. La popularité de Blake risque fort de ne jamais se répandre chez nous. L'homme intéressera quiconque est sensible à l'attrait du mystère. Ses vers ont de quoi charmer les plus hostiles : ceux qui ne sauraient goûter le prophète de *Jérusalem* et de *Vala* ne pourront refuser leur affection au chantre exquis de l'Innocence. Mais le peintre ne plaira jamais que médiocrement, même aux esprits mystiques : ses créations ne sont ni assez vivantes, ni assez belles ; en vérité, ce poète est insuffisamment poète dans sa peinture, il manque du don divin par quoi les grands artistes embellissent tout ce qu'ils touchent. Et puis, — il faut l'avouer, — nous avons quelque peine à lui pardonner de si mal répondre à notre attente : que n'espérions-nous pas d'un homme qui franchissait à son gré les limites de ce monde imparfait et qui jouissait continuellement de la conversation des anges ?

1. Première édition (1895), p. 274.

2. Il serait intéressant, si la place ne manquait pour le faire, de montrer les rapports entre l'art de Blake et celui des préraphaélites ; les différences, qui paraissent au premier abord importantes, entre l'idéal artistique de l'un et celui des autres, sont plus apparentes que réelles. Les préraphaélites et leurs amis ont d'ailleurs bien reconnu en lui un précurseur. C'est aux deux Rossetti que *la Vie de Blake* par Gilchrist dut de paraître ; Swinburne a, le premier, publié ses louanges ; William Bell Scott a gravé plusieurs de ses peintures ; les théoriciens du mouvement n'ont pas manqué de s'approprier quelques-unes de ses maximes sur l'art.



ILLUSTRATION POUR « L'ENFER » DE DANTE (1826-1827).

Épisode de Paolo et Francesca. « Et je tombai comme tombe un corps mort. » (Enfer, V, 132.)

Gravure au burin inachevée.

Il serait injuste, pourtant, de nous montrer trop sévères. Ne querellons pas ceux qui nous disent avoir entrebaillé la porte de l'au-delà et avoir vu les choses que nous ne voyons pas : peut-être leur impuissance à les décrire est-elle la rançon nécessaire de leur merveilleux privilège ; peut-être les spectacles qu'il leur a été donné de contempler en esprit sont-ils trop sublimes pour nos sens mortels. Quand nous sommes tentés de leur reprocher la déception qu'ils nous font presque toujours éprouver, rappelons-nous la réponse de l'ermite mystique dans *le Jardin des roses* de Saadi : « Je disais en moi-même : quand j'entrerai dans la roseraie, j'emplirai ma robe de roses que je rapporterai en présent à mes amis. Mais l'odeur des fleurs m'enivra si fort que je lâchai les pans de ma robe ».

Paul ALFASSA

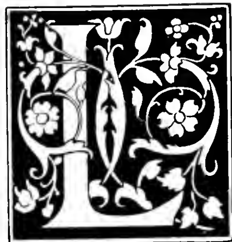


Gravure tirée des « Visions des filles d'Albion » (1793).

QUELQUES DESSINS A LA PLUME

DE

MARTIN RICO[1]



ORSQUE l'on a suffisamment joui de Venise la Belle, de la pompeuse et parfois théâtrale Reine de l'Adriatique, avec sa Place, ses palais et ses canaux, éclairés par les soleils qui colorent tout l'ensemble de rose et d'or, on aime à rechercher ses quartiers silencieux et calmes, où la vie semble être suspendue depuis des siècles.

Là, on est surpris par une tranquillité paisible, une petite vie monotone, mais pleine de charme.

Parmi ces quartiers où règne une paix de cimetière abandonné, celui de San Gregorio est un des plus séduisants.

Quand on a traversé le Grand Canal au traghetto San Gregorio, on arrive dans de nombreuses ruelles, un dédale dominé par les coupoles massives et les campaniles de l'église de la Salute.

L'herbe plus qu'ailleurs y croît entre les dalles de marbre.

Aucun bruit ne vient troubler la pensée. C'est bien un lieu parfait pour l'étude, pour le recueillement.

Aussi trouve-t-on ici, à côté d'un séminaire et d'habitations de très paisibles rentiers, des ateliers de peintres.

A l'angle de la Calle San Gregorio, à côté de l'exquise petite abbaye de ce nom, dont les colonnettes servent de soutien aux très vieilles poutres

1. En attendant une série d'études sur les artistes de son pays, que doit entreprendre M. Philippe Zilcken, le célèbre graveur hollandais, les lecteurs de la *Revue* prendront plaisir à voir présentés par lui ces quelques charmants dessins à la plume de son ami M. Martin Rico. — N. D. L. R.

sculptées qui supportent la galerie circulaire, à l'angle même, donnant d'un côté sur le Grand Canal, s'élève un petit « palais », nommé aujourd'hui généralement « Palazzo Fortuny ».



VENISE. BALCONS.

Ici habite, depuis de longues années, la veuve de l'étonnant peintre Mariano de Fortuny. Cette maison est un pieux musée où l'on peut savourer tout à l'aise l'immense talent de ce peintre espagnol, mort il y a une trentaine d'années, en pleine force, en pleine maturité.

En face, dans la « calle », demeure son ancien ami, plus ou moins son élève, Martin Rico, qui a soixante-dix ans, mais n'en parait pas cinquante.

Nous nous souvenons avec mélancolie, tellement le temps passe, hélas ! du brillant envoi de ces deux peintres à l'Exposition de 1878.

C'étaient des vues d'Espagne et d'Italie, des murs blancs, recuits par le soleil ardent, au milieu de verdures fraîches et pétillantes, avec des ombres comme burinées, tant l'éclat de la lumière est vif, et, chez Fortuny, des figures d'une facture spirituelle au possible.

Et depuis, Rico a continué sa carrière, brillamment, tout en exposant peu. Très fêté par les collectionneurs, ses tableaux sont recherchés.

Il peint des vues de Venise, rendant l'aspect gai et animé des « cana-

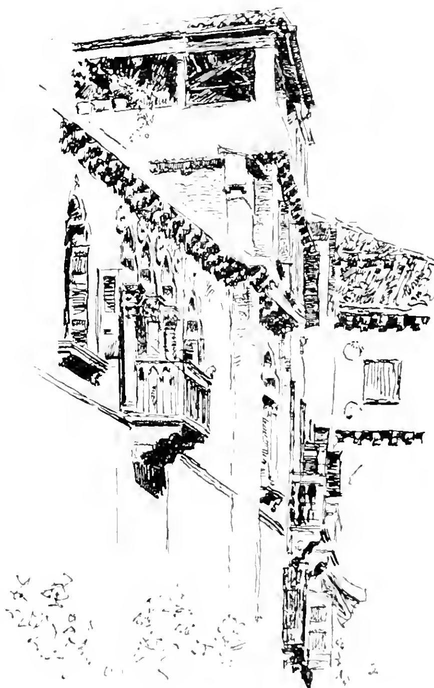


MARTIN RICO. — VIEUX PALAIS, A VENISE

Dessin à la plume

letti», des « campi » et des palais en plein soleil, le mouvement incessant mais lent des gondoles et de la foule.

Sans préoccupation d'au-delà, Rico donne bien l'image de la Venise brillante et toujours vivante du centre. Sans se rapprocher en rien du Canaletto ni de Guardi, il rappelle ces peintres qui ont si bien interprété la vie locale de leur admirable ville ; et, comme les leurs, ses œuvres resteront un document de grande valeur pour l'avenir, car Venise est déjà dangereusement menacée par les fumées des vaisseaux, le mouvement des « vaporetti », par la vie moderne qui tue tout vestige de caractère local, là, comme partout.



VENISE, BALCONS.

Rico a été dans sa jeunesse graveur sur bois, et les études qu'il fait pour ses tableaux se ressentent de cette influence : le travail serré, attentif, qu'exige ce genre de gravure, l'a amené à choisir la plume comme instrument pour ses études.

Nous ne voyons pas d'autre vrai peintre dessiner *d'après nature* à la plume, afin de construire des ensembles ou de préciser des détails.

Ce procédé, rebelle, semble-t-il, à toute manifestation libre et impromptue, Rico a su lui donner une souplesse, une légèreté, une vivacité d'expression extraordinaires.

Tandis que des maîtres de la plume, tels que Vierge, par exemple, donnent à chaque ligne, à chaque trait, une valeur spéciale, calculée et

réfléchie, chez Rico ce travail est tout spontané et adéquat au sujet qu'il traduit.



Venise. Rio San Trovaso.

Quoi de plus aride aussi, de plus monotone en apparence que des dessins d'architecture?... Et pourtant, sans remonter jusqu'au Piranèse,

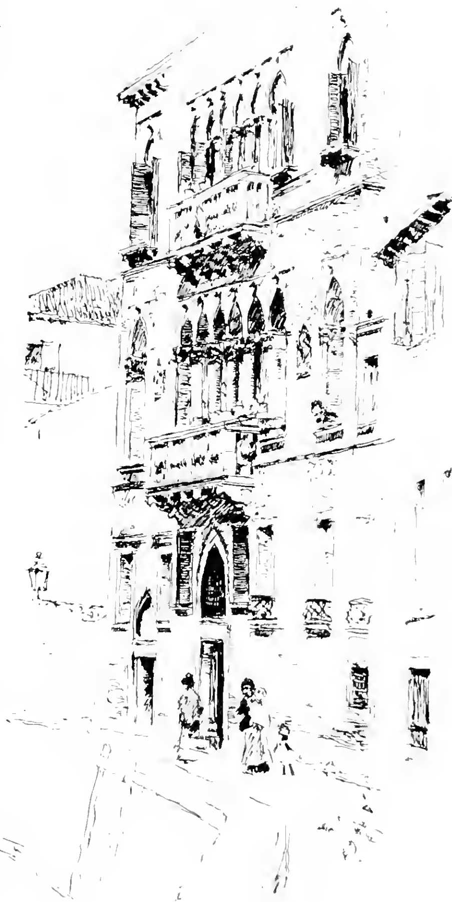
l'Italien Conconi n'a-t-il pas admirablement gravé à l'eau-forte des constructions Renaissance, avec autant de liberté et de légèreté que des femmes et des roses?... Mais combien cela est rare !

Il est certain que les dessins de Rico sont délicieux de charme, d'esprit, de rendu.

Qu'il nous montre quelque façade de palais se mirant dans l'eau morne d'un canal, une « altanna », cet exquis petit jardin suspendu de Venise, ou bien des fragments de colonnes, de sculptures, de façades, toujours chez lui le sentiment domine, toujours l'expression est vivante, spirituelle, éveillée.

Et ses architectures à la plume sont de vraies dentelles, fouillées sans fatigue, détaillées sans sécheresse, extrêmement finies sans monotonie.

Lorsque l'on a admiré et savouré ces travaux parfaits en leur genre, on demeure étonné et plein de regrets à la pensée que cet excellent artiste, si éminemment prédestiné aux égratignures et aux griffonis de l'eau-forte, n'a jamais fait usage du cuivre !



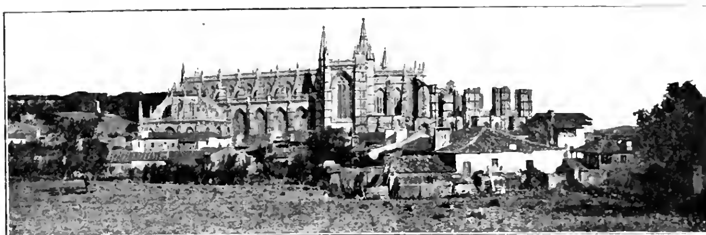
VENISE. PALAIS SUR LE RIO SAN TROVASO

Car l'encre pâlit, et le dessin à la plume, malgré tout son mérite, n'a pas le charme velouté d'une belle épreuve en taille-douce, qui, de plus, peut être répétée de nombreuses fois.

Malheureusement on ne trouve pas toujours à Venise ce dont on a besoin, et lorsque j'y ai admiré avec tant de joie ces œuvres du peintre espagnol, il ne m'a pas été possible de me procurer les vernis qu'il fallait pour lui faire faire une gravure à l'eau-forte, qui aurait été un bijou !

Ph. ZILCKEN





L'Église du couvent de Batalha (fin du xive siècle).

L'ART PORTUGAIS

L'art portugais n'est pas, en réalité, autochtone; il est, au contraire, le résumé d'éléments empruntés aux diverses nations qui ont successivement envahi et occupé le sol lusitanien. Sa vie lui vient du dehors. A la fin du xve siècle et au commencement du xvie, alors que Vasco de Gama double le cap de Bonne-Espérance, que Camoëns écrit les *Lusiades*, que Dom Manoel et Joao II font sortir du Tage leurs flottes, qui sillonnent les mers et découvrent des mondes nouveaux, l'art portugais suit le mouvement d'impulsion donné à la nation par ces grands hommes, et ses productions, quoique d'inspiration étrangère, finissent, à force de puissance, par devenir particularistes et nationales. Malgré tout, elles restent difficiles à classer, confuses et mal définies, ne présentant presque jamais un caractère absolument tranché.

Comme chez tous les peuples civilisés, les commencements de l'art en Portugal se perdent dans la nuit des temps. De ses premiers bégaiements datent ces statuettes informes, découvertes, les unes en 1755, près de Montalegre, les autres, assez récemment, dans les provinces du Minho et de l'Alemtejo, dont on peut voir des spécimens dans les musées d'Evora et de Lisbonne. Ces vénérables vestiges, plus intéressants pour l'histoire et l'archéologie que pour l'art, representent, les uns, des person-

nages dépourvus de vêtements, le corps d'une seule venue, le buste long, les jambes courtes et ramassées, aussi fortes à la cheville qu'à la cuisse, les épaules basses, à peine indiquées, la tête grossièrement ébauchée; les autres, des sortes de chèvres d'une facture un peu moins barbare.

Un dolmen à Cintra et des monuments mégalithiques assez nombreux dans les mêmes provinces de l'Alemtejo et du Minho, témoignent de l'occupation de la Lusitanie par une race primitive celtique. Plus tard vinrent les Phéniciens et les Carthaginois, qui fondèrent de nombreux comptoirs le long des côtes. C'est sans doute à ces derniers qu'il convient d'attribuer les décorations tumulaires — pièces de bronze ou de céramique — découvertes sur les emplacements des villes disparues de Citania et de Sabroso, qui offrent plus d'un point de contact avec les vestiges de même nature trouvés à Mycènes.

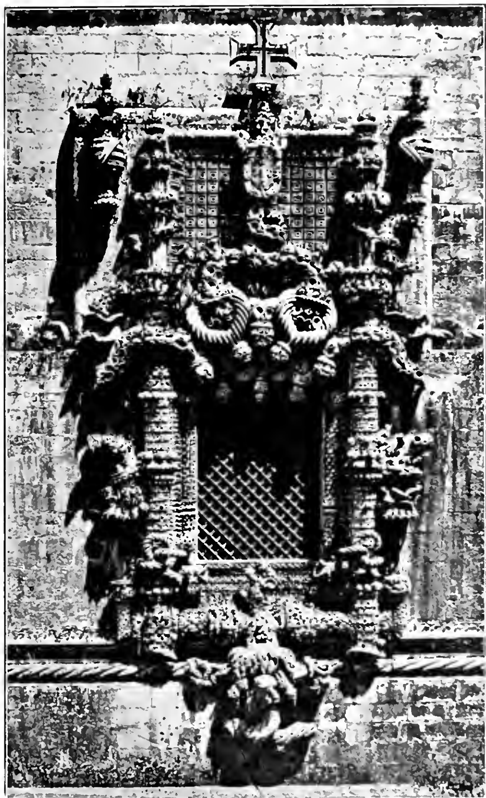
La domination romaine, qui fut assez puissante pour imposer au pays le nom de *Portus-Gale*, Portugal, qui lui est resté, a laissé, sans parler de nombreuses inscriptions, les Thermes de Cintra, le temple de Diane d'Evora et surtout le superbe pont de dix-huit arches de Chaves.

Les invasions des Goths, en dehors de quelques monuments architectoniques qu'il est peut-être même hasardeux de leur attribuer, n'ont fourni à l'étude que le fameux trésor de Guarrazar, aujourd'hui à Paris, au musée de Cluny, et des monnaies et médailles d'or d'un caractère beaucoup moins imparfait qu'on ne serait porté à le croire.

Les traces des Maures qui, à leur tour, occupèrent la Lusitanie, ne sont guère sensibles ni apparentes.

L'art national n'apparaît réellement qu'avec la dynastie de Bourgogne; celle-ci élève les premiers édifices véritablement architectoniques du Portugal qui se ressentent, dans leur forme et dans leur décoration, de ceux bâtis en France aux XIIe et XIIIe siècles. Le monument le plus remarquable de l'architecture romane est la petite cathédrale de Coïmbre, dont les tribunes et les voûtes rappellent la basilique Saint-Sernin, de Toulouse. Viennent ensuite l'église Sao Joao do Alporao de Santarem et la cathédrale d'Evora. De la cathédrale de Lisbonne, édifiée au milieu du XIIe siècle, il ne reste pour ainsi dire rien, car elle a été presque entièrement reconstruite. Les églises et les chapelles des palais et des couvents de Guimaraes, Porto, Braga, Vianna, Lamego, Evora, Saint-Vincent qui renferme de curieuses

mosaïques, la ville d'Alcobaça avec son église Santa Cruz, offrent de notables témoignages de cette architecture, désignée dans le pays même sous le nom de romano-byzantine.



Fenêtre de la salle Capitulaire du couvent du Christ de Thomar (commencement du XVIe siècle).

L'architecture ogivale se montre ensuite vers la seconde moitié du XIVe siècle et couvre le Portugal d'édifices qui rappellent plus ou moins le gothique anglais et normand. Son plus beau spécimen est l'église du couvent de Batalha, commencée en 1388 par le Portugais Affonso Dominguez, continuée par l'Anglais Hacket et ensuite par le Normand Huet. Malheureusement inachevée, elle consiste en une abside, un transept, une nef accompagnée de deux bas-côtés, et en une chapelle sépulcrale au sud-ouest.

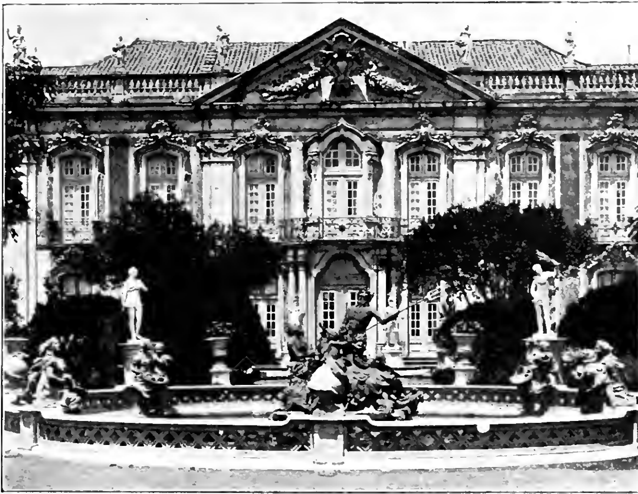
Ce n'est vraiment qu'à l'aurore du XVIe siècle que le génie lusitanien se dégage des entraves apportées à son développement par les nations étrangères. Il se révèle alors et s'affirme, pour arriver presque immédiatement à son complet épanouissement.

Le Portugal devient, non seulement l'émule et le compétiteur de la République de Venise, mais même son triomphateur. Quand Lisbonne croit et resplendit, Venise s'efface et s'endort. Ce que la cité des lagunes avait été pour l'Orient méditerranéen, la ville des bords du Tage l'est à son tour pour l'Orient de l'Océan Indien. La première a emprunté à Byzance ses fauves reflets, la seconde, à Calicut et à Goa ses ors et ses diamants. Aussi, l'art portugais, sous les règnes de Dom Manoel et de Dom Joao III, arrive-t-il d'un bond à son apogée. Il est d'accord avec les triomphes nationaux, avec les découvertes de ses intrépides navigateurs dont il célèbre les prouesses ; il est, jusqu'à un certain point, la résultante de leurs explorations dans des régions ignorées, la conséquence de ce qu'ils y ont vu, de ce qu'ils en ont rapporté. De ces merveilles d'outre-mer, l'art portugais s'est assimilé ce qui pouvait s'accommoder avec les habitudes et les mœurs européennes. Imitant et modifiant ce qui avait frappé et ébloui les *conquistadores* sur les rivages hindous, il a, sinon inventé des productions nouvelles, tout au moins considérablement modifié celles qu'il était accoutumé à produire.

Il a créé un style nouveau, connu sous le nom de style manuelin, du nom du souverain sous le règne duquel il a brillé d'un éclat sans pareil et qui s'est manifesté en tout : dans les étoffes, le cuir, le bois, l'orfèvrerie, la céramique, le métal ; et si son action a été partout vivifiante, triomphante même, il a néanmoins trouvé son expression la plus complète dans l'architecture.

L'architecture manuelesque, tout en restant basée sur le système ogival à sa dernière période, offre un amalgame des plus curieux et des plus étranges des édifices romains, byzantins, gothiques et Renaissance, avec, en plus, quelque chose d'oriental et de maritime. Les voûtes élancées aux nervures grêles s'aplatissent en courbes légères doucement arquées et disparaissent sous la faune et la flore des océans, les algues, les madrépores, les coquillages, les polypes, les coraux ; sous les accessoires de la navigation, les agrès, les sphères, les mappemondes, les ancres, les câbles, les bouées. Les verrières sombres des églises gothiques, leurs flèches, leurs aiguilles, leurs crêtes, leurs pinacles et leurs clochetons font place à des terrasses et à des toits plats bordés de riches balustrades ajourées. Cet art est bien celui de cerveaux en travail, épris d'idées nouvelles, qui sourdent de tous côtés et cherchent à se faire jour.

Le monument le plus complet et le plus national en ce genre est le monastère des Hiéronymites de Bélem, bâti pour le roi Dom Manoel, par le célèbre et énigmatique Boïtaca, dont on ignore encore la nationalité. Le cloître en est, au dire de Hampt, le plus beau du monde. La porte principale de l'église, brodée comme une dentelle, échafaude les statues et statuettes les unes au-dessus des autres; les personnages de l'Ancien et



LE PALAIS DE QUELUZ (XVIII[e] SIÈCLE).

du Nouveau Testament s'y pressent debout, assis, seuls ou en groupes, aux encoignures, sur des socles, sous des pinacles, au milieu des floraisons touffues, en dehors des règles et des barrières d'école. Boïtaca a beau avoir eu des collaborateurs : Jao de Castilho, Luis et Lourenço Fernandez, l'œuvre porte la marque indélébile de son génie, et l'architecture portugaise ne l'oubliera jamais. Les nations rivales importeront encore, tour à tour, leurs artistes sur les bords du Tage, mais ceux-ci, volontairement ou non, seront contraints de subir l'orientation donnée par ce novateur au génie national. Qu'ils soient flamands, bourguignons, allemands,

espagnols, italiens ou français, ils se souviendront de lui et resteront plus ou moins ses tributaires.

Après le couvent sans pareil de Bélem, dérivent du même style manuelin : la tour construite un peu plus loin par Garcia da Resende, à l'embouchure du Tage ; la façade de l'église et la flamboyante fenêtre de la salle capitulaire du monastère du Christ, de Thomar ; les églises de la Madre de Deos, d'Arribada, de Sao Marcos, d'Espinheiro, de Santa Iria, de Santa Cruz de Coïmbre, le cloître du Silence et le monastère d'Alcobaça qui cependant témoigne de nombreuses influences étrangères. Car, si le style manuelin domina pendant plus d'un siècle en Portugal, ce ne fut pas sans altération et sans marcher à grands pas vers la décadence. Celle-ci se manifesta surtout pendant l'asservissement du pays, qui, de 1580 à 1640, fit courber la nation sous le joug artistique aussi bien que sous le despotisme politique de l'Espagne. Le génie froid et glacial, grand malgré tout, de Juan de Toledo, de son successeur Herrera et du fils de ce dernier, les architectes préférés de Philippe II d'Espagne, devenu Philippe Ier de Portugal, apparaît triomphant dans les constructions de la première moitié du XVIIe siècle. Il était cependant tellement en dehors des nécessités du sol, du climat, des mœurs, qu'instinctivement les ouvriers lusitaniens essayèrent d'enjoliver les lignes rigides dessinées par ces artistes austères, de fioritures que ceux-ci n'auraient certainement pas inventées. A tout cela se joignit plus tard une combinaison singulière de la Renaissance italienne à son déclin, du style Louis XIV et du goût Jésuite, qui produisit un nouveau type de construction, dont la floraison donna l'immense entassement de bâtiments qu'est le palais de Mafra.

L'architecture portugaise marche ensuite à la remorque des constructeurs italiens, espagnols et français. Elle devient bientôt Pompadour, rococo, et même churrigueresque, sans cependant cesser d'être monumentale et grandiose, ce qui reste sa marque caractéristique, témoin le palais de Queluz.

En Europe, pendant le moyen âge, la sculpture et la peinture, exclusivement religieuses, demeurèrent étroitement unies à l'architecture avec laquelle elles contractèrent une alliance intime. Quand, à l'époque de la Renaissance, elles s'affranchirent de celle-ci dans les autres pays, toutes

trois, en Espagne et surtout en Portugal, continuèrent à marcher de concert, et cela presque jusqu'à nos jours. En conséquence, les sculpteurs nationaux se montrent d'ordinaire plus aptes à chercher un motif ornemental et décoratif dans une figure, qu'à poursuivre le caractère et l'individualisme. Ce que leurs productions ont de ce côté d'un peu trop général



TOMBEAU D'INEZ DE CASTRO (MILIEU DU XIVe SIÈCLE).
Église d'Alcobaça.

et impersonnel, elles le rachètent par leur adaptation avec le monument dont elles font partie. Dans toute œuvre architectonique et sculpturale, l'architecte reste toujours le maître incontesté.

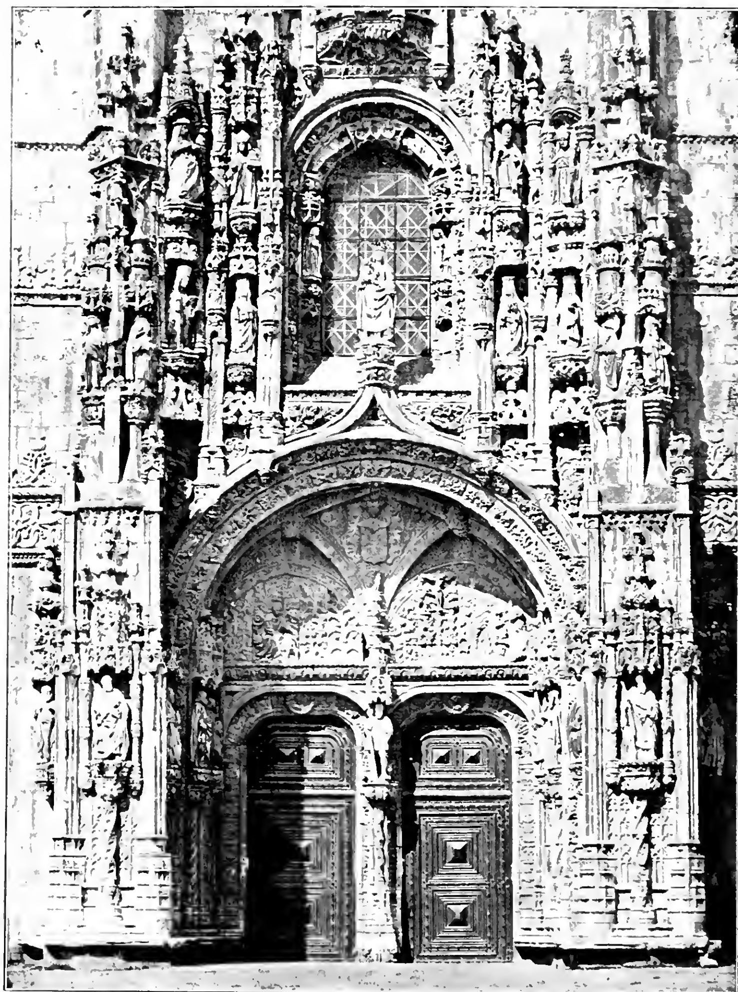
C'est dans les tombeaux et les sarcophages qu'il faut chercher les plus remarquables morceaux de la sculpture portugaise du moyen âge. Parmi ceux-ci, il convient de signaler d'abord les vénérables monuments en granit du comte Henri de Bourgogne (1035-1113) et de Dona Tareja, sa femme, dans la cathédrale de Braga ; trois quarts de siècle plus tard, dans

l'antique église Santa Cruz de Coïmbre, se dressent les mausolées des deux premiers rois de Portugal, Alfonso Enriquez (1142-1185) et Sancho Ier (1185-1211), son fils. D'autres suivent, toujours à Coïmbre; dans la cathédrale, on trouve le tombeau d'un évêque; de Dona Bataca, fille de l'impératrice Irène; du comte de Bragance, Dom Fernando; dans la chapelle du Ferro de Leça de Balio, les tombeaux de F. Estevao (1336) et de B. Garcia Martinez (1306), sans parler de ceux des baillis de la ville datant du XVIe siècle. En plus des sarcophages d'Alfonso II (1211-1223), d'Alfonso III (1245-1279), de la reine Urraca, de Dona Beatriz, l'église d'Alcobaça renferme les deux plus remarquables monuments funéraires du Portugal, les tombeaux d'Iñez de Castro et de son royal amant, l'infant Dom Pedro. Ils consistent en deux grandes arches couvertes de bas-reliefs représentant des épisodes de l'Ancien Testament, les martyres de divers saints, les scènes de la Passion, l'Enfer, le Purgatoire et le Paradis. Sur leurs couvercles reposent les statues couchées des défunts : Iñez, la tête sur un oreiller que soutiennent deux anges, les ailes éployées, est vêtue d'une longue robe la recouvrant jusqu'aux pieds, dont on n'aperçoit que les extrémités; les bras sont ramenés sur la poitrine, et de la main droite elle retient un collier de perles qui entoure son cou. Dom Pedro, le visage encadré d'une longue barbe, le corps enveloppé d'un ample manteau, un chien à ses pieds, tient les mains sur la garde de son épée. La tombe d'Iñez est supportée par six sphinx, celle de Dom Pedro par autant de lions.

Les deux mausolées, placés pieds contre pieds, afin, dit la légende, que les deux amants puissent, en se levant au Jugement dernier, se revoir plus tôt, sont de véritables chefs-d'œuvre. L'art gothique a rarement atteint une telle perfection, créé des ouvrages aussi accomplis.

Outre ces monuments mortuaires, il faut citer celui du roi Dom Fernando, jadis dans l'église Sao Francisco de Santarem, aujourd'hui au musée du Carmo, à Lisbonne; dans le sanctuaire de Batalha, ceux de Joao I (1385-1433), de la reine Felipa de Lancastre, sa femme, et de leurs enfants; dans le style manuelin le plus riche et le plus flamboyant, le tombeau de Dom Duarte de Menezes, le soldat dévoué qui, à la bataille d'Alcacer-Quibir, se sacrifia pour sauver la vie à son souverain.

Si nous retournons en arrière — il est nécessaire de le faire — parmi les premières sculptures que l'art lusitanien est en droit de revendiquer,



PORTAIL DE L'ÉGLISE DES HIÉRONYMITES DE BELEM.

Fin du XVe siècle et commencement du XVIe.

une place est due aux chapiteaux surmontant les colonnes géminées du cloître de Cellas, dit du Silence, sur lesquels un ingénieux tailleur de pierres a déroulé avec une naïveté exquise les diverses scènes de la vie du Christ. Vient ensuite l'église de Batalha qui présente un porche d'une rare noblesse, figurant sur ses côtés des anges, des patriarches, des apôtres, des martyrs, des saints, des papes, des rois, posés sur des piédestaux élégants et, au milieu, dans une niche triangulaire, Jésus assis sur un trône et dictant les Évangiles.

Mais le génie national s'exalte surtout aux jours de la conquête des Indes. C'est alors que la sculpture produit ses ouvrages les plus décoratifs et les plus importants : le porche du couvent des Hiéronymites de Bélem, avec ses tympans, ses pinacles et ses piliers, supportant d'innombrables statues surmontées de dais ajourés et fouillés comme de la dentelle, les arcades de son cloître auxquelles s'enroulent les produits des terres nouvelles; l'entrée luxueuse de la célèbre chapelle *imperfeita* — inachevée — du monastère de Batalha ; la resplendissante façade et l'arborescente décoration de la salle capitulaire du couvent du Christ de Thomar sur lesquelles il n'est pas inutile de revenir.

Sansovino, envoyé par Laurent de Médicis, sur la demande de Joao II, débarqua en Portugal en 1491. Il y passa neuf années, exécutant de nombreux ouvrages, modelant surtout des statues destinées à être taillées en marbre. La plupart d'entre elles ont disparu ; tout au plus peut-on lui assurer, avec une quasi certitude, la paternité d'une figure de saint Marc qui se trouve à Coïmbre. Mais ce sont moins ses travaux que son influence qu'il convient de signaler. La facilité, la souplesse, la grâce de son talent, son modelé impeccable émerveillèrent ses confrères lusitaniens. Ils ne se laissèrent guère subjuguer cependant par lui, et sa fréquentation n'eut pour eux d'autre résultat appréciable que de les amener à assouplir leur ciseau, jusqu'alors un peu dur et fruste.

Plus tard, les successeurs de Joao II, comme lui mal inspirés, tenteront à leur tour d'italianiser l'art portugais, le pousseront dans cette voie déplorable et contrecarreront de tout leur pouvoir l'essor du génie national. Le style du Bernin, le style Jésuite, essaieront à leur tour de le soumettre, mais son instinct du noble et du grandiose le sauvera.

Les sculpteurs lusitaniens n'abandonnèrent, pour la plupart, l'anony-

mat que dans les premières années du XVIIe siècle. Le plus célèbre d'entre eux est certainement Manoel Pereyra, né en 1614, un des plus grands maîtres de son temps, l'auteur de la célèbre statue en bois de saint Bruno que l'on admire à la Chartreuse de Miraflores, près de Burgos; mais comme il étudia son art en Espagne où il passa sa vie entière et mourut en 1667, il est bien difficile de le compter au nombre des artistes de sa patrie. Citons Manoel Dias, surnommé le père des Christs, qui s'était fait surtout remarquer par le nombre de crucifix exécutés par lui; Joao d'Almeida, né vers 1700, mort en 1769, auteur de nombreuses figurations de saints disséminées dans les églises de Lisbonne, à qui on doit aussi les ornements décoratifs des luxueux carrosses royaux; Francisco Antonio et Antonio Machado, qui exécutent, entre autres choses, la Vénus de la fontaine de Janellas Verdes; Leal Garcia, Pecoraro Silva, etc.

Les ouvrages en terre cuite sont restés, jusqu'à la fin du XVIIIe siècle, une spécialité de l'art portugais. A cette époque, Machado de Castro, Antonio Ferreira et son élève Faria modèlent et cuisent des figures et des groupes polychromes, particulièrement des épisodes de la Passion et des crèches où évoluent de très nombreux personnages. Les crèches des chartreuses de la Madre de Deos, de Loveiras, du couvent du Coraçao de Jesus, sorties des mains d'Antonio Ferreira, témoignent tout particulièrement d'une exubérante fantaisie et d'une réelle originalité.

La première peinture, plutôt une miniature, dont il puisse être fait mention en Portugal, est un portrait du comte Henri de Bourgogne, qui aurait été exécuté d'après nature, sans doute par un artiste arabe, et selon Frey Bernardo de Brito, se trouverait sur le frontispice d'une ancienne Bible conservée au couvent d'Alcobaça. Plus tard, dans un manuscrit aujourd'hui aux archives royales, on trouve un *Christ en croix* de 1277. Dès lors, les enlumineurs lusitaniens se firent remarquer par le goût et la perfection de leurs compositions; le moine Manoel da Purificaçao orne d'un pinceau délicat et naïf les antiphonaires de l'église du couvent de Sao Joao Evangelista. Cet art de la décoration des livres jouit d'une telle vogue sur les bords du Tage, que, encore à la fin du XVIIe siècle, Estevao Gonçalves accompagne de merveilleuses images un missel unique en son genre.

Sous le roi Dom Diniz, fondateur de la célèbre université de Coïmbre,

les arts graphiques reçurent de sérieux encouragements et une grande impulsion. Frey Luis de Souza rapporte que, de son temps, il existait, dans le couvent de Santo Domingo, un tableau d'autel, exécuté par ordre du roi, où l'on voyait la reine Élisabeth sous la figure de la Vierge et son fils Affonso sous les traits de l'Enfant Jésus.



ANTONIO FERREIRA.
LE CHRIST FLAGELLÉ ADORÉ PAR LES ANGES.
Groupe en terre cuite (XVIIIe siècle).

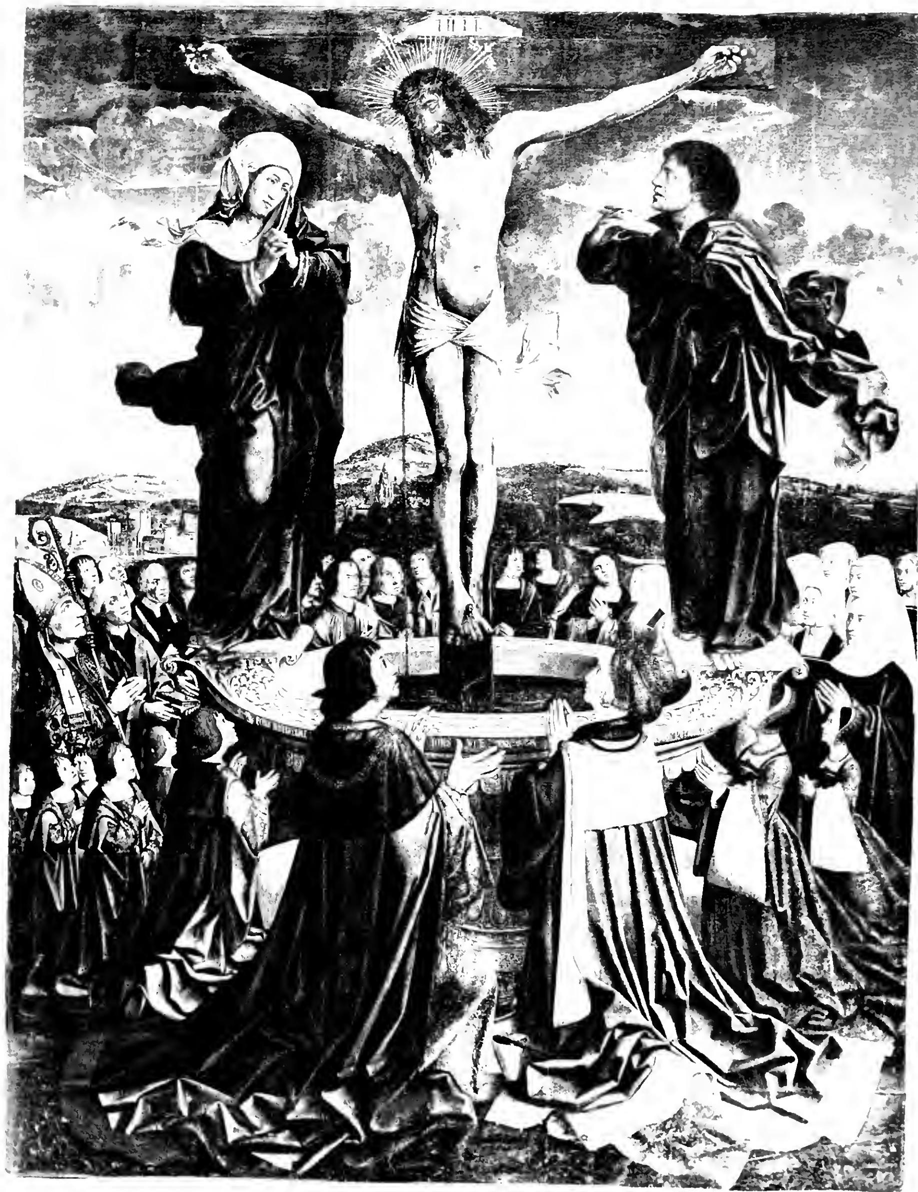
Néanmoins, l'avènement réel de la peinture en Portugal date tout au plus du premier tiers du XVe siècle, après que Van Eyck, en 1428, eut débarqué à Lisbonne avec l'ambassade venue pour solliciter la main de la fille de Joao Ier, pour Philippe III de Bourgogne. Nommé *moço de camara* du prince, et envoyé pour faire des portraits, le maître flamand, non seulement remplit fidèlement sa mission, mais peignit encore divers tableaux restés dans la péninsule. Aussi bien que le Portugal, l'Espagne se ressentit de son séjour. Après lui, Roger van der Weyden, Quentin Matsys, Memling,

l'étrange et paradoxal Hieronimus Bosch, Thierry Bouts, semblent tour à tour avoir été plus ou moins les inspirateurs de la peinture portugaise. Comment s'en étonner quand les archives nous apprennent que Francisco Enriquez, qui ne fait probablement qu'une seule et même personne avec Manoel Enriquez, chargé des intérêts de l'art dans sa patrie, appelle en une seule fois, pour l'aider dans ses travaux, sept artistes dont les noms ne nous ont pas été conservés ? Mais si nous ignorons ceux-ci, nous savons que Frey Mason, Abraham Prim, Lucas de Leyde, Anton Moor, l'inimitable portraitiste des princes espagnols et portugais, Christophe d'Utrecht, le peintre de Dona Maria, de Joao III et de la sœur de l'empereur Charles-Quint, ont fait de longs séjours sur le sol lusitanien. A leur tour, les Allemands, attirés par Maximilien d'Autriche, fils d'une princesse portugaise, font sentir leur influence sur les bords du Tage. Damian de Goes, ambassadeur de Joao II dans les Flandres, pousse jusqu'à Nuremberg où Albert Durer fait son portrait, aujourd'hui à l'Albertine de Vienne. Holbein lui-même, à ce qu'on croit, se rend à Lisbonne.

L'art septentrional s'implanta assez facilement sur cette terre du midi; les peintres portugais subirent volontiers son influence. Aussi serions-nous assez porté à attribuer à un artiste national le célèbre tableau de l'église de la Miséricorde de Porto, représentant Dom Manoel, sa femme Eléonore, les enfants issus de son mariage avec la fille des souverains de Castille, ainsi que d'autres personnages, pieusement agenouillés devant un puits d'où émerge une croix supportant le Christ ayant à sa droite la Vierge et à sa gauche saint Jean, l'apôtre bien-aimé. On a voulu, à tort probablement, donner cette énigmatique peinture tour à tour à Van Eyck, à Roger van der Weyden, à Holbein, sans la moindre preuve ni même la moindre présomption. Quoique de caractère flamand et même rhénan jusqu'à un certain point, rien ne prouve que cette composition n'ait pas été exécutée par un artiste lusitanien, élève d'un maître du Nord.

PAUL LAFOND

(A suivre.)



BIBLIOGRAPHIE

Inventaire général des dessins du musée du Louvre et du musée de Versailles École française, par MM. Jean Guiffrey et Pierre Marcel. Tome II. — Paris. Ch. Eggimann, 1908, in-4°.

Le tome second de cette importante publication, dont le premier volume a été précédemment annoncé ici-même, termine l'inventaire des très nombreux dessins de Bouchardon (1.355 numéros), et comprend les artistes allant de François Boucher à Callot inclus (en partie), parmi lesquels les Boullogne, Sébastien Bourdon et F.-F.-C. Bourgeois, sont représentés par le plus grand nombre de numéros. Comme il est de règle dans un ouvrage établi par des auteurs qui savent travailler, des tables abondantes complètent le livre et achèvent de le rendre maniable. Enfin l'introduction est une étude d'ensemble sur les amateurs de dessins français au XVIIe siècle et leurs collections, notamment celle d'Everhard Jabach qui a formé le premier fonds français du Cabinet royal ; celle de l'abbé de Marolles, constituée avec la préoccupation de suivre le développement de notre école nationale, et celle de l'ébéniste André-Charles Boulle, réunie à la fin du XVII[e] siècle et dispersée au XVIII[e].

Près de six cents illustrations, exactement 585, pour 1.010 notices : c'est assez dire que tous les documents importants sont reproduits, ce dont aucun travailleur ne se plaindra.

Souvenirs du passé. Le costume en Provence, par J. Charles-Roux. — Paris. A. Lemerre, et Lyon. A. Rey, 1907. 2 vol. in-fol.

Qu'on ne se méprenne pas sur le titre de ces livres, auxquels le luxe de leur publication et la qualité de leurs six cent soixante-quinze images, suffiraient à justifier la place qui leur est réservée dans cette revue d'art ; qu'on ne se méprenne pas sur ce titre : il est par trop incomplet ; et ce n'est pas le costume en Provence qui fait l'objet de ces deux volumes, préfacés par Mistral : c'est toute la Provence.

Ingénieusement, l'historien du *Cercle artistique de Marseille* a pris texte des variations de la mode au pays de Mireille pour broder sur ce joli thème tout ce qu'il était possible de réunir de « souvenirs du passé » à la gloire de son cher pays de Provence : les coutumes, les traditions, les divertissements, les cérémonies, les paysages, les monuments, les poésies, les tableaux, les estampes, les diverses parties du costume : coiffes et rubans, châles et manteaux, robes et bijoux, — tout ce qui fait la parure et le décor des belles filles d'Arles et d'Avignon, chantées par Aubanel

et Roumanille, — voilà ce qu'on aura la surprise et la joie de trouver dans les deux volumes de M. J. Charles-Roux.

Et Mistral l'a dit éloquemment à l'auteur, dans son sonnet liminaire : « ...Gentiment, aujourd'hui, ton cœur d'or glorifie — le génie provençal... En eussions-nous quelques-uns forts et bons comme toi ! — Et nous verrions du pays revivre la vertu, — les arts refleurir sur nos rochers arides...

Manuel d'archéologie chrétienne, par Dom H. Leclercq. — Paris, Letouzey et Ané, 1907, 2 vol. in-8°.

Ce très important ouvrage, quoiqu'il ne comprenne que les huit premiers siècles de l'église, n'en forme pas moins deux forts volumes, illustrés de plus de quatre cents figures : il a été conçu dans le dessein de grouper les résultats et de présenter les conclusions scientifiques dont les éléments sont exposés dans le *Dictionnaire d'archéologie chrétienne* qui paraît simultanément, sous la direction de dom Cabrol.

Loin de pouvoir examiner dans le détail quelques-unes des questions soulevées par ce savant ouvrage, c'est à peine si l'on pourra seulement dire ici tout ce qu'il contient. Après un chapitre préliminaire, tout de doctrine scientifique, l'auteur étudie les diverses influences qui ont successivement marqué l'art chrétien de leur empreinte et commence l'examen des monuments par les catacombes et les cimetières : les édifices chrétiens avant la paix de l'église, leur méthode de construction, leur architecture, leur décoration de peinture, de mosaïque, de statuaire, font ensuite l'objet d'autant de chapitres particuliers : comme aussi les bas-reliefs, les ivoires, la glyptique, l'orfèvrerie et l'émaillerie, la verrerie, la terre cuite, la fonte, la numismatique, les tissus, les miniatures et tous les *artes minores*, depuis les pavements historiés jusqu'à la caricature.

Il est superflu, quand on sait que l'auteur est un bénédictin de Farnborough, de louer la méthode avec laquelle l'ouvrage est traité, la science avec laquelle les textes et les monuments sont étudiés, la richesse des tables et des appendices : ce sont là qualités communes à tous les travaux qui sortent du même foyer d'études, mais qu'on est toujours heureux de signaler.

Les Manuscrits à peintures de la bibliothèque de lord Leicester, choix de miniatures et de reliures publié par Léon Dorez. — Paris, E. Leroux, 1908, in-fol.

La collection de manuscrits des lords Leicester a été formée, pour la plus grande partie, entre 1712 et 1728, pendant le long séjour que fit en Italie Thomas Coke, baron de Lovel, devenu baron de Leicester en 1744. Augmentée encore de quelques pièces rares au début du XIXe siècle, par un petit-neveu du fondateur, Thomas William Coke, la collection de Holkham Hall est demeurée stationnaire depuis lors, mais classée avec soin et confiée à la garde de parfaits bibliophiles, elle a toujours été mise à la disposition des érudits avec une libéralité dont la présente publication n'est pas le moindre exemple.

C'est grâce au concours de l'Académie des Inscriptions et de la Société des bibliophiles français, qu'il a été possible à M. Léon Dorez, le savant bibliothécaire du Cabinet des manuscrits de la Bibliothèque Nationale, de publier une faible partie de

ce que les quatre armoires de Holkham Hall renferment de plus précieux au point de vue de l'art et de l'histoire.

Par les soixante excellentes reproductions de reliures et de miniatures appartenant aux écoles anglo-saxonne, allemande, italienne et flamande du XI[e] au XV[e] siècle, qui forment ce bel album, et dont chacune est accompagnée d'une notice historique et descriptive, il est permis de se faire une idée des richesses de la bibliothèque de lord Leicester. — « la plus précieuse collection de manuscrits, dit M. Dorez, qui soit dans château d'Angleterre ».

Trucs et truqueurs, par Paul Eudel. — Paris, librairie Molière, 1908, in-16.

Ce sont les souvenirs d'un vieux collectionneur, qui avait écrit, voilà tantôt vingt-cinq ans, un livre sur *le Truquage*, et qui s'est aperçu, depuis lors, que la contrefaçon artistique ne faisait, comme il dit, « que croître et enlaidir ». Une fois de plus, donc, il a voulu dire leur fait aux fabricants de vieux neuf et leur montrer que tout le monde n'était pas, tant s'en faut, dupe de leurs supercheries.

En ces temps où la monomanie du bibelot sévit universellement, où l'on voit s'augmenter chaque jour le nombre des marchands, le nombre des « experts » (un mot qui est en train de perdre son sens propre), et le prix des objets d'art, l'ouvrage de M. Paul Eudel, bourré d'anecdotes et de « révélations », est aussi amusant qu'instructif. Chaque branche de la curiosité y est passée en revue, avec les mystifications et les tromperies dont elle est l'objet de la part des spécialistes du truquage; les altérations, fraudes et contrefaçons d'objets d'art y sont exposées en toute impartialité par un amateur, solidement documenté pour avoir longtemps vécu dans le monde des collectionneurs, et qui déclare pourtant n'avoir pu lever qu'un coin du voile; — or, son livre a près de six cents pages : c'est assez dire si la matière est abondante et si les collectionneurs n'ont qu'à bien se tenir !

E. D.

Dott. Prof. G. Carotti. **Storia dell arte**, II. *L'Arte del medio Evo*. Parte prima : Arte cristiana neo-orientale ed europea d' oltr' Alpi. Coll. dei *Manuali Hoepli*. Milan, Hoepli, 1908, in-16, 521 p. et 356 fig.

Le tome I[er] du manuel d'*Histoire de l'art* de M. Carotti, qui paraissait l'an dernier, était consacré à l'antiquité, le tome II nous présente le tableau d'ensemble de l'art chrétien et celui de l'art du moyen âge de ce côté des Alpes, et c'est sans doute l'un des meilleurs résumés que nous sachions de l'histoire artistique de cette période. L'auteur, dans son exposé de l'art roman et gothique, fait naturellement la part très large à la France; il en connaît bien l'art, comme le prouvent d'amples bibliographies, et il l'aime, ainsi qu'en témoignent certains passages d'une sympathie pénétrante sur les maçons de nos cathédrales et sur nos imagiers. Peut-être regretterons-nous la hâte un peu dédaigneuse avec laquelle il parle de nos enlumineurs et nous discuterions aussi la date de quelques-uns des monuments qu'il publie, mais ce sont là de légères taches et que compensent de très évidentes qualités, voire le souci des documents nouveaux, telle la mention des peintures de Chiaravalle près de Milan, que l'auteur tient pour françaises, et de celles d'Abondance, en Savoie, sans

doute de l'école franco-siennoise, qui n'étaient pas entrées jusqu'ici dans l'histoire de l'art. Clairement ordonné comme il est, plein d'idées et de renseignements que précise une illustration heureusement choisie, ce petit volume ne peut être que fort utile, et notamment aux compatriotes de l'auteur qui, s'ils connaissent parfaitement l'histoire de leur propre art, ignorent quelque peu d'ordinaire celui des pays du Nord des Alpes, ce qui amène des conclusions souvent singulièrement erronées. M. Carotti, d'ailleurs, sera lui-même amené sans doute à en relever quelques-unes dans son prochain volume où il traitera de l'art de l'Italie, et ce sera avec plaisir que nous verrons la partie relative au moyen âge italien écrite par un homme aussi au courant que lui de ces influences extérieures, sans la connaissance desquelles demeurent incompréhensibles les origines de la Renaissance en Italie.

RAYMOND KŒCHLIN.

LIVRES NOUVEAUX

— *Guida illustrata del museo nazionale di Napoli.* — Munich, A. Buchholz, 170 fig., 75 fr.

— *Gaspard Grégoire et ses velours d'art*, par Henri ALGOUD. — Paris, Société française d'imprimerie et de librairie, in-8°, pl. en noir et en coul., 10 fr.

Catalogue raisonné de la collection Martin Le Roy. Fascicule IV. Tapisseries et broderies, par M. J. MARQUET DE VASSELOT. — Paris, C. Foulard, in-fol.; l'ouvrage complet en 5 fascicules, 400 fr.

L'Art et l'époque, par Florian PARMENTIER. — Paris, Gastein-Serge, in-18, 1 fr. 25.

— *L'Art et la propriété*, par Vincent CABLIER. — Paris, A. Michalon, in-18, 0 fr. 75.

Petites villes d'Italie. II. Émilie, Marches, Ombrie, par André MAUREL. — Paris, Hachette, in-16, 3 fr. 50.

Madame de Montespan et la légende des poisons, par Jean LEMOINE. — Paris, H. Leclerc, in-4°, 2 portraits.

— *Contes pour les enfants d'hier*, par Albert MOCKEL. Illustrations par Auguste Donnay. — Paris, Société du « Mercure de France », in-8°, fig.

— *The Cathedrals and churches of North Italy*, by T. Francis BUMPUS. — London, W. Laurie, 16 sh.

La Morale des lignes, par Mecislas GOLBERG. — Paris, Messein, in-8°, fig. par Rouveyre.

— *Les Ruines d'Angkor, de Duong-Duong et de My-Son (Cambodge et Annam)*, lettres et journal de route de Charles CARPEAUX, publiés par Mme J.-B. CARPEAUX. — Paris, A. Challamel, in-8°, pl., 10 fr.

— *Kunstler Monographien. Andrea del Sarto*, von Fritz KNAPP. — Biefeld und Leipzig, Velhagen und Klasing, gr. in-8°, fig., 4 m.

— *The great masters in painting and sculpture. Perugino*, by G.-C. WILLIAMSON; *Piero della Francesca*, by W.-G. WATERS; *Pintoricchio*, by E.-M. PHILLIPS; *Velazquez*, by R.-A.-M. STEVENSON. — London, G. Bell and sons, 4 vol. in-8°, pl., à 3 sh. 6, chacun.

Le gérant : H. DENIS.

PARIS — IMPRIMERIE GEORGES PETIT, 12, RUE GODOT-DE-MAUROI



FRISE DE L'HÔTEL DE VILLE DE NEUILLY.

ERNEST BARRIAS

1841-1905



BARRIAS EN 1865.

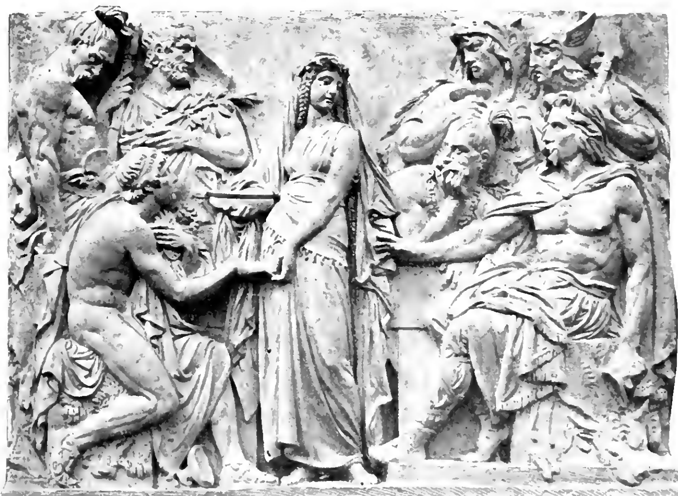
Ernest Barrias naquit à Paris, le 13 avril 1841 : il y mourut, le 4 février 1905. Il appartient donc à cette génération de sculpteurs, vaillante et studieuse, qui succédant aux maîtres, novateurs ou conservateurs, de la période romantique, s'efforça de concilier leurs enseignements dans un éclectisme libre et fécond. La plupart, les uns plus indépendants, plus hardis et passionnés, les autres plus scolaires, prudents et réfléchis, tous épris d'un égal amour pour leur métier et pour leur art, s'élancèrent à la gloire, dans les dernières années de l'Empire et les premières de la République, de 1860 à 1880 environ. Ce furent, parmi les aînés, Guillaume, Fremiet, Carpeaux, Paul Dubois, Chapu, Falguière; parmi les cadets, Dalou, Chaplain, Delaplanche, Allar, Degeorge, Idrac, Mercié, Coutan, Saint-Marceaux, Roty, etc. Beaucoup sont morts. Les survivants continuent leur œuvre, œuvre de science et de sincérité, de foi et

de pensée. Chez tous, l'incessante activité de l'imagination aussi largement ouverte aux aspirations modernes qu'aux admirations rétrospectives, a toujours résolument associé l'étude attentive de la Vérité à la poursuite émue de la Beauté.

Barrias, dans le dernier groupe, prit, de bonne heure, parmi ses camarades, une excellente place. On l'estimait pour ses aptitudes techniques, son ardeur au travail, la sincérité de ses convictions. On l'aimait pour la droiture simple et franche de son caractère, la dignité de sa vie, la sûreté de ses affections. Né, comme la plupart d'entre eux, dans un milieu de pauvreté, presque de misère, c'est par une volonté opiniâtre qu'il devait, à son tour, gravir tous les degrés de l'échelle sociale, et s'ouvrir, par la noblesse de l'esprit et par celle du talent, les mondes les plus divers. De ses origines plébéiennes, dont il se montrait heureux, il avait gardé, avec la vigueur physique et la capacité de travail, cette fermeté morale, cette constance de bon sens, ces habitudes de scrupules dans l'accomplissement des devoirs sociaux et professionnels, ce fonds grave de sympathie fraternelle pour toutes les misères et toutes les grandeurs humaines, que nous retrouvons, si loin que nous remontions dans le passé, comme la force et l'honneur d'une vieille race, chez presque tous nos tailleurs d'images et statuaires, depuis le moyen âge.

Son enfance fut triste, son adolescence pénible. Son père et sa mère, braves cœurs, tous deux, étaient d'humeur diverse : l'un, vieux soldat, devenu, sur le tard, peintre de porcelaines et tissus, un peu déclassé, vivait trop dans la fantaisie; l'autre, ménagère diligente et économe, inquiète de l'avenir, rappelait trop ce rêveur à la réalité. Ils finirent par se séparer. Durant le séjour en Italie de son frère aîné Félix, grand-prix de Rome pour la peinture (1844-1850), l'enfant, au lieu d'aller à l'école, dut garder sa mère infirme, presque aveugle, être son servant et son guide. Il fallut l'intervention d'un généreux ami de la famille pour qu'il pût, un peu plus tard, recevoir quelque instruction. Le père et le frère le mirent alors au dessin : il y mordait mal, préférant modeler, pétrir de la glaise. Il devait, pourtant, bientôt se rattraper, prendre chez Léon Cogniet, pour la peinture, un amour sincère, mais ce ne fut qu'après avoir passé une année d'apprentissage sculptural dans l'atelier de Cavelier. Pour cet excellent maître, Barrias comme tous ses autres élèves, conservait une

vive reconnaissance. Déjà endurci, dans sa famille, aux plus rudes besognes, il avait appris chez Cavelier, par l'exemple personnel du savant artiste, toutes les pratiques du métier, la taille de la pierre et du marbre, la ciselure et la gravure du bronze. Dès lors, expert à connaître, aimer, manier toutes les matières, il pouvait exécuter lui-même le travail de mise au point et de pratique, faire au besoin œuvre de charpentier et de



Glyptis choisit pour époux Photis, ambassadeur phocéen (1865).
Bas-relief pour le Prix de Rome

ferronnier. Lorsqu'il entra à l'école des Beaux-Arts, le 7 avril 1858, chez Jouffroy, il était déjà supérieur à beaucoup de ses camarades par cette expérience et cette habileté manuelles.

Dès lors ses succès dans sa carrière mieux ouverte, grâce à une énergie silencieuse de labeur et de volonté infatigables, suivent la progression la plus régulière. Deuxième grand prix de Rome, en 1861, avec son bas-relief *Chryséis rendue à son père par Ulysse*, il expose au Salon, la même année, les bustes de son père et du graveur Jazet. Sa réputation comme

portraitiste est commencée. Jules Favre le fait venir à la campagne pour poser devant lui. Cette effigie, en bronze, chaleureuse et éloquente, du grand orateur, conservée aujourd'hui dans la galerie de Me Barboux, y fait bonne figure, non loin d'un admirable buste de *Barnave*, par Houdon. Chemin faisant, curieux et avide de toutes les ressources de son art, le jeune homme a complété ses études décoratives chez Mathurin Moreau, et il en fait l'application dans une frise polychrome (*Allégories maritimes*) pour une villa à Deauville, dans quelques travaux à l'Opéra et les statues de *Virgile* et du *Printemps* à l'hôtel Païva.



FILEUSE DE MÉGARE (1870).
Musée du Luxembourg

En 1865, grand prix de Rome avec le bas-relief, *Fondation de Marseille. — Glyptis, fille d'un chef gaulois, choisit pour époux Photis, ambassadeur phocéen.* C'est l'avenir, le travail, la gloire promis, presque assurés! Barrias part pour l'Italie, comme on partait alors, joyeux, exalté d'avance par les beautés pressenties dans les récits des maîtres, les chefs-d'œuvre du Louvre, les images des livres;



Le Serment de Spartacus (1872)

il y séjourna comme on y séjournait alors, plus charmé chaque jour par les surprises incessantes des beautés imprévues. Les pensionnaires de la villa Médicis n'en quittaient les ateliers tranquilles et les ombrages rêveurs que pour aller, aux belles saisons, enrichir leur imagination par des émerveillements nouveaux, à Naples, Florence, Venise, en Sicile et en Grèce. On s'inquiétait si peu de Paris, du Salon, de la presse, des marchands, des amateurs, des succès à venir ! L'essentiel n'était-il pas de faire, pour le reste de ses jours, provision d'idéal et de beauté, de science et de conviction, dans cette ferveur désintéressée de sympathie et de vie quotidienne avec la Nature, l'Art, la Poésie, avec leurs splendeurs passées et présentes? Nous passâmes à Rome l'hiver de 1866-1867, avec Sully-Prudhomme, et nous savons quelle curiosité de toutes choses animait nos amis de la villa. Barrias y était arrivé avec les architectes Noguet et Ghérardt, Machard, peintre, Lenepveu, musicien : il y avait retrouvé, Hiolle, Chaplain, Delaplanche, qu'allaient suivre Degeorge, Mercié, Allar, Lanson, Marqueste, Idrac, Injalbert, Roty. Dans ce groupe, on adorait la musique,



MONUMENT DE LA DÉFENSE DE SAINT-QUENTIN (1882).

on aimait l'histoire, on écoutait les savants, quelques-uns lisaient beaucoup. Barrias, très laborieux, assez solitaire, y compléta son instruction, tout en faisant ses envois réglementaires, une *Ronde de Faunes et Bacchantes*, un buste de *Jeune Romain*. En juillet 1870, lorsque la guerre éclata, il venait d'envoyer au Salon, la *Fileuse de Mégare*, il achevait le *Serment de Spartacus*.

Au premier coup du sanglant tocsin qui annonçait nos défaites, en même temps que Paul Baudry, déjà âgé, s'écriait à Venise : « On bat maman, je vais la défendre ! », et reprenait la route de Paris, Barrias accourait en France. Accueilli à Chalon, chez des parents du général de Susbielle, il s'engage dans les mobiles de la Marne, et, bientôt rentre à Paris avec les épaulettes de lieutenant. C'est durant le siège où Sully-Prudhomme, aux avant-postes, dans les nuits glaciales, contracta des infirmités dont il ne guérit jamais, que Barrias prit aussi les germes de la bronchite chronique, qui devint, pour le reste de sa vie, un insupportable tourment. L'issue fatale n'en put être longtemps conjurée que par des précautions infinies et les soins affectueux dont il fut bientôt entouré. Au lendemain de la paix, il s'était fiancé suivant son cœur dans une famille amie. Dès lors, le voilà remis au travail, et avec quel entrain!

Lorsqu'au Salon de 1872 (le premier rouvert après la guerre) apparurent, côte à côte, la *Jeanne d'Arc* de Chapu, le *Corneille* de Falguière, le *David vainqueur* de Mercié, le *Serment de Spartacus* de Barrias, ce fut une émotion poignante, virile, singulièrement consolatrice pour notre patriotisme accablé ! C'était bien tou[illegible] âme de la France, toujours active et toujours espérante, cette âme d'humanité généreuse et expansive, due au sang mêlé de ses ancêtres gaulois et scandinaves, grecs et latins, qui renaissait, parlait, promettait, dans l'attitude pensive et le geste militant de tous ces jeunes héros et héroïnes ! Et c'était aussi cette jeunesse vaillante, ennoblie de candeur lorraine, d'intelligence normande, d'élégance toscane, de sévérité romaine, qui semblait nous annoncer le triomphe réparateur de la Foi, de l'Esprit, du Courage, de la Justice ! Le groupement tragique de l'esclave colossal en croix dont le lourd cadavre semble prêt d'écraser le jeune homme, son compagnon de douleurs qui, roidi sur ses jambes, étreint la main pendante du martyr et jure, entre ses dents, de le venger, ne nous sembla point alors une recherche trop dramatique ! Nous en avions



Ernest Barrias. — Premières funérailles. 1878

tant vus, d'autres drames, plus sanglants et plus atroces! « L'expression de Spartacus, disions-nous alors, reste à la fois sérieuse et fière, comme il sied au héros étrange qui joignait, dit Plutarque, à un extraordinaire courage, une prudence et une douceur dignes d'un Grec. Le fait est-il historique? Peu importe. L'artiste a le droit d'interpréter les légendes et d'agrandir les traditions. On peut, en acceptant la pensée de M. Barrias, voir dans son groupe une allégorie générale des douleurs du monde antique, où l'héritage de la haine se transmit cruellement de père en fils, tant qu'une religion plus humaine ne vint pas briser les chaînes de tous les esclaves... D'ailleurs, l'exécution est mâle et hardie, c'est celle d'un fidèle élève de la Rome antique, ayant le goût des conceptions héroïques, des attitudes grandioses, des factures robustes, et qui aimerait mieux pécher par une exagération de force que par des apparences de mièvrerie. »

Depuis le *Spartacus*, Barrias a progressivement modéré les tendances, un peu rudes, de son tempérament viril, par un contact plus assidu avec les œuvres plus simples et harmonieuses de l'antiquité grecque et de la Renaissance française, mais le fonds de son imagination est toujours resté grave et triste. On l'a bien vu par l'empressement qu'il apportait à se charger de monuments funéraires et par sa prédilection, lorsqu'il se proposait à lui-même des sujets de travaux, pour les allégories philosophiques et morales. C'est à une inspiration de ce genre, très personnelle et très humaine, que nous devons son œuvre la plus populaire, les *Premières Funérailles*, qui lui valut, en 1878, sa médaille d'honneur.

Cette fois encore, est-ce bien de l'histoire? Est-ce même de la légende? Faut-il garder les noms d'Adam, d'Ève et d'Abel, sous le groupe de ce père et de cette mère éplorés, transportant le cadavre de leur jeune fils? Non, non, c'est beaucoup plus et c'est beaucoup mieux. Comme chez tous les grands artistes penseurs de Grèce, de France, d'Italie, nous nous sentons à travers des réalités vivantes, transportés en pleine humanité, dans la vérité de tous les jours et de tous les temps. C'est un homme, c'est une femme à qui on a tué leur enfant. Et le père, soulevant ce beau corps inerte, se raidit, à la fois, dans tous ses membres, pour ne pas laisser tomber le cher fardeau, et dans toute sa face contractée, pour résister à sa douleur. Serrant les lèvres pour ne pas crier, les paupières pour ne pas pleurer, il ne peut quitter des yeux le visage du mort. Et la mère, se

pressant contre son époux, faible, trébuchante, de ses douces et tendres mains, soulève la tête de son premier né pour lui donner le baiser d'adieu. Nul éclat de sanglots, ni violences de gestes, ni grimaces de physionomies. C'est le silence morne, la tranquillité poignante des douleurs profondes. Et nous sommes d'autant plus saisis que, par le rythme savamment naturel des masses et des contours, dans cet enchevêtrement si compliqué de trois figures en mouvement, l'artiste a puissamment exprimé la force de vie animant des corps solides sous leurs enveloppes de chairs assouplies, et qu'il n'inquiète notre émotion par aucun accessoire importun ou manifestation intempestive de virtuosité vaniteuse. Les exemples d'une si simple



Tombeau de la duchesse d'Alençon (1904).
Basilique de Dreux.

et forte unité dans la plastique expressive deviennent assez rares, depuis que la paresse et la présomption ont répandu, dans les ateliers, des habitudes de mépris pour l'art essentiel de la composition; on doit les estimer à leur valeur et les admirer lorsqu'on les rencontre.

Le succès des *Premières Funérailles* attira à Barrias de nombreuses commandes. Il ne les acceptait, d'ailleurs, qu'à bon escient, lorsqu'elles semblaient répondre à ses tendances d'inspiration et de pensée. De quelque nature que fussent ces travaux, monuments funéraires, commémoratifs, iconographiques, groupes ou figures décoratifs, il y apportait le même souci de l'expression juste par l'exécution correcte et complète, et s'y préparait toujours, par de longues, patientes, quelquefois très inquiètes études d'après nature. Son désir de vérité, aussi exigeant pour les figures



Famille de Nubiens se défendant contre un crocodile — 1892

Haut relief pour le Muséum d'histoire naturelle

idéales que pour les figures réelles, lui rendait souvent difficile la trouvaille d'un modèle correspondant au type désirable. Dans les notes si intéressantes sur les travaux de son mari qu'a bien voulu nous confier Mme Barrias, on pourrait recueillir, sur ce point, quantité d'anecdotes curieuses, amusantes ou touchantes. Cette poursuite scrupuleuse de l'exactitude et de la vraisemblance, n'était pas sans laisser quelquefois, dans la première réalisation, certaines traces d'effort ou de morcellement, dont le sculpteur, toujours mécontent de lui, était le premier à souffrir. Aussi n'hésitait-il pas à reprendre une figure, quand il en croyait bon le caractère général, pour la corriger, épurer, compléter, par une intensité plus résolue d'expression morale et plastique, et l'achèvement plus libre et plus parfait de l'exécution technique. C'est ainsi que la *Fileuse de Mégare*, dont l'attitude, observée sur place, dans le voyage de Grèce, était si vraie et charmante, mais dont la première présentation lui semblait, dans le travail du marbre, être restée trop scolaire et indécise, devint par des études plus attentives sur le vif, la *Jeune Algérienne*, si éloquemment pensive sur le *Tombeau de Guillaumet*[1]. De même, nombre de comparses allégoriques associés à la figure principale dans ses grands ouvrages, redescendus de leurs piédestaux, revus avec soin, améliorés avec amour, se changèrent en statues ou statuettes exquises. Telle fut la destinée, par exemple, de la figure attristée de *la Population*, assise derrière le groupe de la *Défense de Paris* (rond-point de Courbevoie), commandé après un concours, en 1881. Symbole à la fois de souffrance et d'espoir, tenant dans ses mains une touffe de perce-neige, preuves tangibles de la vitalité terrestre sous l'engourdissement passager, présages discrets, mais sûrs, du renouveau prochain, elle fut vite popularisée sous le titre de *Fleur d'hiver*.

Le même sentiment de patriotisme grave et noble qui anime *la Défense de Paris* se retrouve, à Saint-Quentin, dans *la Défense de la Ville*, accompagnée des médaillons du vaillant préfet Anatole de La Forge, des généraux Faidherbe, Farre, Lecointe; à Bordeaux, dans le *Monument du Président Carnot*, noble victime de la folie anarchique; à la Martinique, dans celui de *Schœlcher*, debout, long, maigre, ferme, stoïque, étroitement boutonné dans sa longue redingote de puritain élégant et de démo-

1. La *Fileuse* est reproduite ici, p. 324; la *Jeune Algérienne* du tombeau de Guillaumet l'a été dans la *Revue*, t. VIII, p. 25.



La Nature se dévoilant (1899)

(Université de Bordeaux)

crate aristocratique, protégeant de sa bienveillance virile l'esclave qu'il a délivré; à Madagascar, dans la Métropole, armée et parée *Protectorat français*, déesse de paix prête au combat, comme Pallas, qui rassure une Malgache tremblante[1]. Le dernier effort de Barrias, dans l'allégorie monumentale, le plus connu, le plus discuté, fut l'énorme *Monument de Victor Hugo*. Cette vaste composition, dont le programme, trop littéraire, fut imposé à l'artiste avec des exigences croissantes de symbolisations anti-plastiques, conserve assurément quelque embarras de coordination entre les diverses parties. Elle restera cependant un travail des plus méritoires et des plus honorables pour notre école. On n'en peut guère montrer de meilleur à la même époque dans le même ordre d'idées. Si, dans l'écrasement d'un massif rocheux, sous la tombée brutale d'une lumière diffuse, les figures diverses, reposées ou volantes, qui la composent et dont l'association serait toujours si difficile même en des intérieurs, sur des fonds pittoresques, n'y produisent pas, à toute heure, l'effet voulu, elles n'en gardent pas moins, séparément, chacune à sa place, la valeur de très nobles conceptions virilement exécutées.

Quelques années auparavant, en 1892, dans le dramatique haut-relief du Muséum, *Famille de Nubiens se défendant contre un crocodile*, Barrias avait pu développer plus librement, dans un sujet réel et un cadre bien déterminé, toute sa science de metteur en scène, d'observateur précis, d'habile décorateur, de robuste exécutant. Pour la vérité des types, humains, animaux, végétaux, pour les mouvements multiples, agités, enchevêtrés, pourtant nets et clairs, des acteurs, pour l'entente de l'effet pittoresque accentuant l'effet plastique par le jeu des saillies et des creux, des ombres et des clartés, c'est, comme les *Premières Funérailles*, un travail remarquable. Les figures que les administrations l'invitaient à placer au milieu de leurs architectures ne lui offraient pas toujours des thèmes aussi intéressants. Comme on connaissait son goût de penseur pour l'incarnation des idées en des formes plastiques et qu'il se tirait, presque toujours, avec une aisance ingénieuse, des plus difficiles besognes, on n'hésitait pas à lui poser les plus étranges problèmes. Au Louvre, après *l'Art, la Science, l'Architecture*, il dut représenter *la Comptabilité*; à la mairie de Neuilly, à côté de *la Bienfaisance*, de *la Justice*, du *Travail*, *la Caisse d'Épargne*.

1. Reproduit dans la *Revue*, t. I, p. 249.



L'Étude (1905).

L'Hôtel de ville, en lui demandant *le Travail, la Musique, la Chasse*, lui offrit plus simplement l'occasion de penser aux sculpteurs employés par Boccador ou Chambige, et d'alléger ses élégantes déesses par un souffle de Goujon et de Pilon. Quelquefois l'énigme l'attirait si fort qu'il s'obstinait à la résoudre par une répétition patiente de tentatives. C'est ainsi que *la Nature*, l'allégorie qui semble l'avoir le plus séduit, se découvre, d'abord toute nue, devant la Science, à la Faculté de Bordeaux, puis qu'elle revient, en marbre blanc, un peu plus vêtue, plus avenante aussi, à la Faculté de Paris, avant d'apparaître enfin, par un dernier avatar, au musée du Luxembourg, richement drapée, en marbres polychromes, une *Nature* franchement robuste, belle et noble, sous son grand voile lentement écarté et qu'elle tient encore, qu'elle tiendra, toujours suspendu, comme l'ombre fatale du mystère éternel, au-dessus du sourire pensif d'un visage encore inquiet et des saillies lumineuses d'une puissante poitrine, déjà librement et résolument découverte[1].

Dans les monuments funéraires dont il fit un grand nombre, ce qui le préoccupe toujours, aussi, avant tout, pour les statues ou reliefs symboliques, c'est la vérité complète dans les images des morts, gisants ou sur pieds, avec la recherche de la convenance expressive. Quelques-unes de ces effigies sont d'admirables portraits, quelques-uns de ces reliefs des visions d'une poésie aimable ou profonde. L'un de ses premiers fut au cimetière de Saint-Geniez (Aveyron), le *Tombeau de Madame Talabot*, à genoux, en prière. Puis, c'est au Père-Lachaise, en 1882, dressé sur sa pierre, face à l'envahisseur, l'épée en main, tête nue, le défenseur de Saint-Quentin, *Anatole de La Forge*, d'une allure si vive et si franche; en 1889, celui du peintre *Guillaumet*; en 1873, celui de l'architecte *Guérinot*; en 1895, à Montparnasse, au-dessus des restes de *Mme Barboux*, le groupe, si touchant et si tendre, d'un sentiment de résignation et de confiance si profondes dans la pratique des grandes vertus, foi, espérance, charité. L'on y voit une mère apprenant à lire à son enfant, mais qui lui fait quitter le livre des yeux afin qu'il regarde plus haut et qu'il entende la voix du ciel : « L'homme a deux ailes pour s'élever à Dieu ». La dernière inspiration de Barrias, dans cet ordre d'idées, d'une simplicité doulou-

1. La statue de Bordeaux est reproduite ici, p. 333, celle du Luxembourg a été reproduite en héliogravure dans la *Revue*, t. VI, p. 197.



reuse, fut *la Duchesse d'Alençon*, morte dans l'incendie du Bazar de la Charité, qu'il montra simplement, étendue à terre, dans sa dernière parure.

S'il aimait à évoquer, avec une sympathie compatissante pour les communes douleurs, le souvenir des morts dans les cimetières, il se



Figure allégorique tenant le masque de Got.
Pour le monument d'Emile Augier.

plaisait non moins à ressusciter leur mémoire glorieuse, en plein air ou dans les intérieurs, par leur image véridique. Le *Bernard Palissy* (square Saint-Germain-des-Prés, 1880) et le petit *Mozart* (1883) accordant son violon, si justement applaudis et si vite populaires, ne furent que les premières pièces d'une série de restitutions plus imposantes. Le *Pascal* assis, à la Sorbonne, inclinant sous le poids et l'angoisse de sa pensée sa

tête prématurément vieillie (d'après le moulage posthume communiqué par M. Gazier) ; la *Jeanne d'Arc* enchaînée, debout devant ses juges, si virilement douce et humblement fière (étudiée d'après une jeune religieuse, paysanne lorraine) sur la terrasse de Bon-Secours, près de Rouen ; le *Dr Ricord*, en tablier d'opérateur, lancette en main, sur le boulevard de Port-Royal ; *Mme Maria Deraisme*, au square des Épinettes ; le *Lavoisier*, derrière la Madeleine, en face de la rue Tronchet, témoignent d'une aptitude, singulièrement étendue, à comprendre et représenter avec franchise les personnages les plus divers ayant noblement servi l'Art, la Patrie, la Science, la Pensée. Il a cherché pour tous, et le plus souvent trouvé, le mouvement naturel, le geste significatif, la physionomie parlante, l'accessoire explicatif, tout ce qui peut le mieux faire revivre l'esprit d'une époque, le tempérament, la profession, le caractère physique et moral d'un individu, s'efforçant ainsi d'accomplir le plus strict devoir, quoi qu'on dise, de l'artiste iconographe et portraitiste.



Buste du Dr Dechambre (1886).
Académie de Médecine.

S'il n'avait pas à dresser une figure entière sur un piédestal, mais seulement à l'orner d'un buste, il donnait encore un soin particulier à ce morceau. L'Exposition rétrospective de ses œuvres, que la Société des Artistes Français se propose d'ouvrir au Grand Palais, durant le Salon,

nous montrera, en ce genre, où il avait trouvé ses premiers succès, toute une série d'excellents spécimens. Beaucoup, immobilisés par leur destination, n'y paraîtront que par moulage ou sur photographie. Tels seront peut-être ceux de son camarade *Henri Regnault*, dont il moula le masque sur le champ de bataille; d'*Émile Augier*, au carrefour de l'Odéon, salué par *l'Aventurière;* de *Paul Darblay*, dans un parc, à Corbeil, au-dessus d'enfants à l'école ou au moulin; d'*Auban-Moët*, à l'hôpital d'Épernay, près duquel une pauvresse cherche son refuge. Beaucoup d'autres bustes isolés, ceux de *M. Barrias père*, d'*Anatole de La Forge*, de *Marmontel*, professeur au Conservatoire, de *Munkacsy*, de *Mme Olivier*, etc., etc., y montreront les progrès incessants accomplis par l'artiste, dans l'expression de plus en plus intense et animée de la vie extérieure et du sentiment intime.



LE DESTIN (1903)

La même poursuite de perfection se retrouvera dans une quantité de petits bronzes, terres cuites, glaises et plâtres, marbres et pierres, études achevées, ébauches, esquisses, projets de toutes sortes qui pourront alors sortir de ses ateliers et de ses armoires. On admirera vraiment la vivacité des observations faites sur la nature,

en toutes occasions, en plein air comme dans l'atelier, dans les champs comme à la ville, et la variété des visions suscitées dans l'âme méditative de l'artiste par une sensibilité toujours en éveil, soit qu'il regarde le présent, soit qu'il se retourne vers le passé. Parmi ses dernières œuvres, la charmante figure de l'*Étude*, d'abord sculptée en haut relief sous l'horloge de la Bibliothèque nationale, puis reprise, en ronde-bosse, pour son plaisir, témoigne d'une virtuosité émue, chaque jour plus assouplie par le sentiment de la grâce. En même temps, ses dernières esquisses allégoriques, le *Destin écrasant la Jeunesse* entre ses bras, la *Chimère victorieuse*, trônant sur le globe, au-dessus de toutes ses victimes, le *Job* accusateur étendu sur son fumier, révèlent, dans cette âme endolorie et compatissante, sous des formes pathétiques, violentes, tourmentées, assez inattendues, la persistance des nobles indignations, devant les injustices de la vie, chez l'auteur du *Spartacus* et des *Premières Funérailles*.

Si l'on pense qu'à cette production incessante, Barrias ne voulant ni ne sachant se dérober jamais à aucun devoir, accepta, à la mort de son maître Cavelier, sa succesion comme professeur à l'École des Beaux-Arts, et remplit, jusqu'aux derniers jours, ses fonctions avec une régularité et un dévouement qui lui ont valu l'affection de tous ses élèves, on estimera que sa carrière fut une carrière exemplaire, des mieux conduites et des mieux remplies. L'hommage qui lui est préparé au Grand Palais par sa famille, ses amis, ses confrères, ne sera qu'un acte de justice.

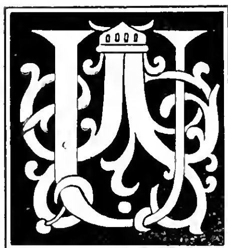
GEORGES LAFENESTRE



LES PRIMITIFS ESPAGNOLS[1]

V

LE « MAÎTRE DE SAINT GEORGES » (*fin*).



N élément essentiel manque jusqu'ici à la discussion du problème posé par les quatre panneaux de la légende de saint Georges, qui sont entrés au musée du Louvre. Ces panneaux ont formé les volets d'un retable. Avant de les ranger dans une école, il serait très utile de connaître le panneau du milieu.

Ce panneau a été retrouvé par M. Sanpere y Miquel[2]. Il avait été conservé dans la famille Rocabruna, avec les panneaux du Louvre, jusqu'en 1872. Un amateur de Barcelone, D. José Ferrer-Vidal y Soler, l'acheta il y a quelques années. Le tableau, qui suffit à l'honneur d'une collection, n'est autre que le superbe *Saint Georges combattant le dragon*, que j'ai reproduit ici, il y a quelques mois à peine[3].

1. Sixième article. Voir la *Revue*, t. XX, p. 417, t. XXII, p. 107, 241 et 339, t. XXIII, p. 269.
2. *Cuatrocentistas catalanes*, t. II, appendice, p. 276.
3. Voir la *Revue*, t. XXII (1907), p. 255. Ce tableau mesure $1^{m}55$ de haut sur $0^{m}97$ de large; les panneaux du Louvre, $1^{m}03$ sur $0^{m}50$. Par analogie avec les retables catalans de la première moitié du xve siècle, que M. Sanpere a publiés, il faudrait, pour reconstituer le retable de *Saint Georges*, disposer les panneaux du Louvre par groupes de deux, placés l'un au-dessus de l'autre. Les volets, ou mieux les panneaux latéraux du triptyque ainsi formé, domineraient d'assez haut le panneau du milieu. Celui-ci a été visiblement rogné par le haut ; on devra d'abord lui rendre en imagination les dix ou vingt centimètres de bois qui lui manquent et se représenter ensuite, au-dessus du cavalier, le *Crucifiement* qui formait le couronnement ordinaire des retables catalans. Ce *Crucifiement* est un tableau à rechercher. Comptons sur l'infatigable zèle de M. Sanpere.

J'avoue que de moi-même je n'aurais pas songé à replacer le panneau de la collection Ferrer-Vidal au milieu des panneaux du Louvre. Sans doute, j'avais présenté le grand *Saint Georges* comme une œuvre antérieure à Dalmau et au Jean van Eyck que nous connaissons à partir de 1432. Je reportais précisément le tableau vers la date qui a été attribuée aux panneaux du Louvre par Henri Bouchot, — vers 1430. Mais, à cette date, les panneaux qui ont formé les volets semblent archaïques, en comparaison du tableau même qu'ils devaient accompagner.

Ce tableau a un ciel d'un bleu profond ; les petits panneaux, un fond d'or à arabesques. Là, tout un paysage, — rochers, cultures, château, — monte vers l'horizon très haut ; ici, pas un arbre n'élève sa tête au-dessus des têtes pressées de la foule. Le tableau est en partie, comme je l'ai indiqué dans l'article où il a été étudié, une véritable « peinture sur relief ». Rien de pareil dans les volets. Le nimbe du saint, au lieu d'être doré sur des reliefs de stuc, est doré à plat et simplement ourlé d'un pointillé gravé au poinçon. Enfin, le *Saint Georges vainqueur du dragon* semble peint à l'huile ; les panneaux de la légende sont manifestement peints *a tempera*.

En vérité, ces différences sont plus sensibles que profondes. Un peintre, surtout à une époque de transition telle que le commencement du XVe siècle, pouvait employer concurremment l'outremer et l'or pour les ciels, l'huile et la *tempera*. Le *Jugement dernier*, qui formait le devant de l'autel de la chapelle Vydt, dont le retable était le polyptyque des Van Eyck, la merveille que ne devait jamais dépasser l'art de la peinture à l'huile, n'était-il pas peint sur toile et à la détrempe ? Il est d'ailleurs possible, et même vraisemblable, que le panneau de Barcelone et les panneaux du Louvre aient été peints suivant le même procédé *a tempera*, avec des glacis transparents de couleurs à l'huile, qui, ici, auront été effacés en partie par des nettoyages, et qui, là, auront été avivés et foncés par un vernissage moderne, et par les retouches d'un restaurateur trop habile.

Un examen attentif découvrira de nombreuses ressemblances entre les volets du Louvre et le grand tableau de Barcelone. Le combattant n'est pas plus fièrement dressé sur ses étriers que le vieux capitaine à barbe de Charlemagne qui conduit l'escorte du chevalier martyr. La houppelande de la princesse en rose, avec sa fourrure d'hermine, est du



Fig. 1. — Jaume Huguet. — Retable de l'église San Miguel à Tarrassa

Au milieu, les saints Abdon et Sénen ; à droite et à gauche, leur martyre et la translation de leurs reliques ; au-dessus, le Calvaire ;
au-dessous, les saints Cosme et Damien, un de leurs miracles et leur martyre.

même goût que la houppelande du Dioclétien. Les lointains du paysage dont les pentes s'élèvent derrière le grand saint Georges, rappellent, par la perspective et par le rendu des arbres, une page des *Très riches Heures* du duc de Berry (l'*Avril* du calendrier), de même que les coiffures bizarres, multipliées sur les tableaux du Louvre, rappelaient de nombreuses figurines du même manuscrit. Sur le panneau de Barcelone, les hauts bonnets et les turbans ont fui le charnier où se livre le combat, mais on les aperçoit massés au loin, sur les murailles du château. Au premier plan, un détail minuscule, et qui échappe tout d'abord, atteste, sur le tableau comme sur les volets, de menues curiosités de réaliste qui semblent le fait d'un seul et même peintre. La grosse mouche que nous avons vue attachée à la croupe de l'âne qui traîne saint Georges au supplice [1], la voici devant le monstre qui s'élance contre le cheval blanc : elle s'est posée sur l'un des ossements épars, un os d'omoplate.

Pour moi, je ne doute pas, en dépit de différences superficielles, que le saint Georges vainqueur du dragon et les scènes de son martyre n'aient été peints par un même artiste, qui fut un maître.

La peinture « sur relief » du Saint Georges victorieux ne peut être flamande ; les arabesques des fonds d'or qui surmontent les scènes du martyre sont pareilles à celles qui décorent plusieurs panneaux du musée de Vich. Un examen prolongé nous conduit à la conclusion que la provenance des tableaux rendait vraisemblable : le maître du retable de Saint Georges est un Catalan.

Seulement le grand panneau atteste, plus clairement encore que les panneaux du Louvre, que cet inconnu a été tout imbu d'art franco-flamand ou flamand. A-t-il pu trouver à Barcelone les modèles de cet art qu'il a imités ? J'en doute. Le peintre du *Crucifiement* franco-flamand que j'ai signalé dans la salle capitulaire de la cathédrale de Barcelone [2], le devant d'autel du musée de Vich, qui peut être l'œuvre des brodeurs brabançons établis dès 1388 à Barcelone [3], représentent une période plus archaïque que les panneaux du martyre de Saint Georges : si d'autres peintres du Nord

1. Voir l'article précédent, p. 273. Cf. la *Revue* (1907), t. XXII, p. 255 et 257.
2. Voir la *Revue* (1907), t. XXII, p. 121-123.
3. Sanpere y Miquel, *op. cit.*, t. I, p. 74-75, 77, fig.



TRIPTYQUE DE SAINTE LUCIE.

Peinture catalane du second quart du XVe siècle. — Collection de M. Martin Le Roy.

sont venus travailler à Barcelone avant le voyage et le retour de Dalmau, nous ne connaissons d'eux ni un nom ni une œuvre. Peut-être le maître de Saint Georges a-t-il visité, comme devait faire Dalmau, quelque atelier lointain. Où placer le but de son voyage, — ou la patrie de son maître? Les volets de son retable font penser à Dijon; le grand panneau, à Bruges. Il est difficile de localiser dans une école le maître d'un artiste dont l'œuvre n'a pu, jusqu'ici, être classée rigoureusement dans aucune école. Bien plus, les panneaux de Barcelone et du Louvre, étudiés comme un reflet catalan de la peinture franco-flamande, se trouvent combler une lacune dans l'histoire de cette peinture. Ils forment, immédiatement après *le Martyre de Saint Denis*, l'unique intermédiaire qui ait été retrouvé, pour la « plate peinture », entre les dernières œuvres notables peintes dans le milieu français ou bourguignon et les premiers chefs-d'œuvre exécutés en pays néerlandais. Je vois dans le maître inconnu du « Maître de Saint Georges », non seulement un vague « précurseur des van Eyck », mais un vrai précurseur du « Maître de Flémalle », ou, pour mieux préciser, du plus archaïque des peintres qui ont été réunis sous ce nom collectif. Il serait facile de retrouver dans les costumes et sur les figures des personnages qui accompagnent *le Mariage de la Vierge*, au musée du Prado[1], les détails les plus caractéristiques des panneaux du Louvre, les bizarres turqueries, les dents qu'un rictus fait briller, les faces grimaçantes et pâles qui annoncent, dès le commencement du XVe siècle, le merveilleux et terrible fantaisiste que sera un siècle plus tard Hieronymus Bosch[2].

Saurons-nous jamais le nom du « maître de Saint Georges »? M. Sanper y Miquel nous l'a dit. Pour lui les panneaux du Louvre et le grand panneau de la collection Ferrer-Vidal y Soler composent une œuvre de jeunesse du peintre Jaume Huguet, connu par un retable qui fut achevé en 1460, et qui se trouve depuis l'origine dans l'église de San Miguel, à Tarrassa (fig. 1). Le corps du retable montre l'effigie des deux saints Abdon et Sénen, patrons du monastère roussillonnais d'Arles-sur-Tech, avec les

1. Je ne puis m'associer à la tentative que M. C. Justi a faite pour rendre ce tableau à l'art espagnol, et qui a été suivie par M. K. Voll (*Altniederlændische Malerei*, 1906, p. 98). Les turbans et les costumes orientaux qui ont frappé ces deux savants se retrouvent exactement dans les *Très riches Heures* de Chantilly, dont les enlumineurs sont des Limbourgeois.

2. Les rapports du maître de Flémalle et de Bosch ont été vus pour la première fois par M. von Tschudi (*Jahrbuch der k. Preuss. Kunstsammlungen*, t. XIX, 1898, p. 114).

épisodes de leur martyre et la translation de leurs reliques : la prédelle est consacrée aux deux saints médecins Cosme et Damien, à leur cure la plus miraculeuse et à leur mort sanglante.

Les ressemblances de détail ne manquent pas entre cet important retable et les scènes de la légende de saint Georges. Une sorte de guillotine, analogue à la *mannaia* italienne, fonctionne pour le martyre des saints Abdon et Sénen, comme pour celui de saint Georges[1] ; de 1430 à 1460, l'appareil s'est seulement un peu perfectionné, et la grande hache que le maillet doit abattre sur le billot est remplacée par une lame qui glisse entre de courts montants de bois. Les costumes orientaux et les bonnets pointus sont encore nombreux dans les groupes de païens massés sur les panneaux de Tarrassa. L'homme de loi qui montrait sa face haineuse dans l'hermine de son capuchon, derrière le groupe de l'accusateur enturbanné et du juif, reparaît, adouci et rajeuni, derrière le juge qui assiste à l'égorgement des saints médecins. Enfin, le plus jeune de ces deux martyrs a le type fluet de saint Georges.

Mais comment un peintre, en atteignant sa pleine maturité, a-t-il pu, non seulement répudier des violences juvéniles, mais abandonner tout ce qu'il avait jadis de fantaisie bizarre, de vigueur nerveuse, de force dramatique ? Dans le tableau de Tarrassa, les excentricités de costume sont ramenées à la vraisemblance, les turbans diminués des deux tiers et devenus pareils à ceux que l'on voit peints sur un plafond de l'Alhambra ; la foule entassée sur le lieu du supplice est figurée par quelques comparses. Toute action violente a disparu, tout mouvement a cessé.

Huguet ne saurait être confondu avec le maître de saint Georges ; il n'a rien de son tempérament : il n'est pas de sa descendance. Peut-être ne l'a-t-il pas même connu. Le premier document où soit cité Jaume Huguet est un contrat de 1448. Rien ne prouve qu'une vingtaine d'années plus tôt, au temps où fut peint le retable de saint Georges, Huguet eût seulement atteint l'âge d'apprenti.

Il reste certain que le retable de Tarrassa contient des détails qui sont des emprunts faits au maître de saint Georges. Je doute que Huguet ait étudié de près le retable dont une partie est au Louvre. Il y a eu entre le peintre dont la première œuvre conservée est datée de 1460 et

1. Sanpere y Miquel, *op. cit.*, t. II, p. 276.

celui dont la seule œuvre connue remonte environ à 1430, des intermédiaires que je puis indiquer.



Fig. 2. — Martyre de sainte Eulalie

Panneau catalan. Barcelone, collection de D. M. Muntadas

Le plus proche du retable de *Saint Georges* est un retable de *Sainte Lucie* que possède, à Paris, M. Martin Le Roy (pl. p. 345). Le panneau cen-

tral, sur lequel la sainte est debout, à côté d'un donateur en prière, présente seul un fond décoré de reliefs. Les scènes du martyre de la sainte, au nombre de quatre, sont manifestement imitées des scènes du martyre de saint Georges. Mais, en dépit des bonnets pointus, des turbans énormes, des nez crochus, l'illusion d'une réalité magnifique et brutale s'est évanouie. Ce petit monde de la peinture catalane, que le maître de Saint Georges a troublé comme un orage, se laisse envelopper à nouveau de l'atmosphère de calme religieux et de douceur résignée où baignent les légendes de Borrassà.



Phot. Gudiol.

Fig. 3. — Deux scènes du martyre de sainte Catherine.

Fragment d'un polyptyque du musée de Vich

Quatre panneaux d'un polyptyque incomplet, qui ressemble par bien des détails typiques au retable de M. Martin Le Roy, mais que je ne crois pas de la même main, font partie de la collection de D. M. Muntadas, à Barcelone[1]. Deux de ces panneaux sont des images en pied de saint Michel et de sainte Catherine; les deux autres sont deux épisodes du martyre de sainte Eulalie, qui était la patronne de la ville de Barcelone, de même que saint Georges le patron de la Catalogne. Le peintre timide qui a fait figurer,

1. J'ai déjà publié ici un petit panneau de cette collection, attribué à Dalmau. Voir la *Revue* (1907), t. XXII, p. 256-258, pl. hors-texte.

devant la barbe redoutable du juge, ces tristes bourreaux à mine de sacristains (fig. 2), réalise déjà presque complètement le mélange de faux orientalisme, de réalisme populaire et de candeur grave que Huguet vivifiera de sa robuste et calme sincérité.

Le goût de caricature qu'avait apporté le maître de Saint Georges ne s'est communiqué avec toute son âpreté qu'à un très petit nombre de peintres catalans. Un petit polyptyque du musée de Vich, où la peinture des panneaux et la boiserie du cadre sont d'exécution également grossière, montre sainte Catherine entourée de Docteurs, qui sont des juifs de même race que le conseiller de l'accusateur de saint Georges. Les bourreaux sont efflanqués et déguenillés; sous les éclats de tonnerre qui brisent la roue du supplice, grouille une mêlée de bonshommes coiffés d'énormes chaperons; l'un d'eux, hirsute et tout noir, a l'air d'une effroyable marionnette (fig. 3). L'imitateur est bien éloigné et bien indigne du modèle.



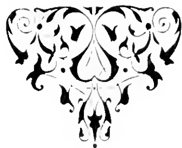
FIG. 4. — PERE JOHAN DE VALLFOGONA.
MARTYRE DE SAINTE THÈCLE.
Fragment du retable en albâtre de la cathédrale de Tarragone

Le seul artiste catalan qui ait lutté de vigueur avec le maître de saint Georges et qui l'ait dépassé à la fois en fantaisie et en réalisme, est un sculpteur, Pere Johan de Vallfogona, qui commença en 1426 le grand retable d'albâtre de la cathédrale de Tarragone et qui fut appelé plus tard à Saragosse pour élever dans la *Seo* un retable encore plus grand. Les reliefs qui couvrent les prédelles de ces deux retables ont été manifes-

tement dessinés et exécutés de la même main : ils composent, pour nous, l'œuvre personnelle de Pere Johan. Ces reliefs sont chargés de figures qui se détachent sur des paysages très finement détaillés, depuis le premier plan rocheux jusqu'aux tourelles et aux arbres des lointains, comme les reliefs exécutés par les orfèvres italiens du XIVe siècle. Il est visible que le sculpteur a voulu faire des *tableaux* d'albâtre et qu'il a imité des peintures. Or, on peut relever d'étonnantes ressemblances entre les panneaux de la légende de saint Georges et les reliefs de Tarragone, consacrés au martyre de sainte Thècle, surtout celui qui représente la sainte attachée à deux taureaux qui doivent la mettre en pièces dans leur course furieuse (fig. 4). Je ne relèverai qu'un détail, difficilement perceptible sur une reproduction et qui rappellera aussitôt le détail le plus curieux de l'un des panneaux du Louvre : une grosse mouche est fixée au flanc de l'un des taureaux, qui va la chasser d'un coup de queue.

Certes, le sculpteur s'est montré plus savant, plus énergique, plus séduisant ou plus effrayant que le peintre. Je ne trouve pas, dans les panneaux du Louvre, de grimace aussi terrible que celle de l'étrange Tartare, dont l'armure fait penser à une carapace de samouraï, et qui approche de la vierge aux yeux levés vers le ciel une face de masque japonais. Cependant il me paraît évident que le sculpteur de Tarragone a connu le maître de *Saint Georges*. S'il était démontré que la prédelle du retable de sainte Thècle a été sculptée immédiatemment après la commande du retable, c'est-à-dire après 1426, nous aurions une date *maxima* pour les panneaux qui ont trouvé asile au Louvre.

E. BERTAUX





LA PREMIÈRE EAU-FORTE ORIGINALE

DE M. ALEXANDRE LUNOIS



C'est une rentrée, et c'est un début.

Une rentrée, — parce que, depuis trop longtemps, au gré de ses amis, Alexandre Lunois se tenait à l'écart de ce qu'on est convenu d'appeler le mouvement artistique et semblait se désintéresser de voir sa place vide aux expositions parisiennes. Alors que tant d'autres se multiplient et se dispersent pour éviter que le public oublieux les perde de vue, lui s'était enfoncé dans le désert africain et ne se montrait guère pressé d'en sortir. Des illustrations pour quelques volumes de bibliophiles, une série de pastels et de peintures que les amateurs s'arrachèrent à l'Exposition des Orientalistes de 1905, de très rares lithographies enfin, nous le rappelaient de temps à autre, à de longs intervalles. On savait qu'il travaillait quelque part là-bas, « en Oranie », dans cette extraordinaire province algérienne où vient se mêler si pittoresquement le sang des races d'Afrique et d'Espagne; et telle est la facilité avec laquelle on catalogue les artistes, qu'on n'en demandait pas davantage : Lunois, n'est-ce pas, c'était, ce ne pouvait être que l'Espagne et l'Afrique, — *Avant la danse* et *les Tisseuses de burnous !*

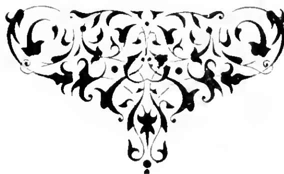
Ah ! le bon billet... Le voici revenu, et d'où rapporte-t-il sa dernière

moisson? De Norvège. Il a voulu montrer spirituellement, et il démontrera mieux encore dans une exposition prochaine, qu'on l'a spécialisé à tort, comme malgré lui, et qu'il ne hait rien tant que la tyrannie des formules. Après les torrides journées du Sud-Oranais, les lumières crues, les ombres bleues, les turbans et les burnous, son souple talent ne paraît point dépaysé devant la verte fraîcheur des fiords norvégiens, les maisonnettes aux couleurs gaies, les hautes coiffes blanches et les corsages rouges, soutachés de noir.

Voilà pour la rentrée. On dira sans doute que cette rentrée a de l'imprévu, et l'on ne croira pas si bien dire, car c'est en même temps un début.

C'est un début, parce que le lithographe d'autrefois et d'aujourd'hui encore, non content d'avoir fait ses preuves de peintre, de pastelliste et d'illustrateur, a voulu montrer son talent sous un jour entièrement renouvelé; il ne lui a pas suffi de changer d'horizon, il a désiré changer de procédé, et la planche que la *Revue* a la bonne fortune de publier aujourd'hui, est *sa première eau-forte*. On aura plaisir à retrouver dans ce contre-jour, gravé avec tant de largeur ici, et là avec tant de délicatesse, les solides qualités de couleur qui firent le succès des intérieurs hollandais, lithographiés en 1890; on goûtera les trouvailles de cette technique qui se cherche avec une belle franchise et dont la sincérité a su se défendre des trop faciles artifices du trompe-l'œil: et on souhaitera de voir cette *Norvégienne de Lofthus* assise devant sa table à écrire, le dos tourné à la fenêtre et au paysage flou de la ville et du port qui transparaît au travers des vitres, former la tête de série d'une longue liste, dans l'œuvre gravé d'Alexandre Lunois, — quand ce ne serait que pour donner raison aux rares artistes qui ne craignent pas, en pleine maturité, les renouvellements les plus complets et les plus audacieux.

ÉMILE DACIER.





LES DESSINS DE REMBRANDT

A L'EXPOSITION DE LA BIBLIOTHÈQUE NATIONALE



A Bibliothèque nationale a pris, sous l'administration de M. Henry Marcel, l'heureuse habitude de nous montrer au printemps quelques-unes de ses richesses et de les entourer d'œuvres prêtées par de complaisants collectionneurs. Nous avons eu ainsi l'occasion d'étudier la miniature, la gravure en couleurs, et les portraits dessinés. Cette année, l'exposition est tout entière consacrée à Rembrandt : la collection d'eaux-fortes du Cabinet des Estampes, une des plus complètes qui soient, s'accompagne d'une importante réunion de dessins : aux quelques feuilles conservées par la Bibliothèque, sont venues se joindre la magnifique collection de M. Bonnat, celles de l'École des Beaux-Arts, de MM. Fairfax Murray, Walter Gay, Hofstede de Groot, Mathey ; M. Heseltine a tiré seize pièces de choix de l'incomparable ensemble qu'il possède ; MM. Courboin, Fr. Flameng, Moreau-Nelaton, Nardus, H. Péreire, le baron Edmond de Rothschild, Vever, E. Wauters, quelques autres amateurs, ont envoyé les dessins qui leur appartiennent. Trois cents dessins environ, dont beaucoup de grande valeur.

Quelques personnes regretteront peut-être qu'on n'ait pas fait choix d'une œuvre moins illustre, et qui laissât plus de place à l'imprévu. Je ne partage pas leur sentiment. Il est bon d'entrer une fois de plus en contact avec un homme comme Rembrandt : la beauté de son œuvre, la qualité de son âme ne peuvent être que bienfaisantes. Son génie à la fois puissant et tendre, poétique et vrai, fait évanouir le fantôme de bien des fausses beautés, éveille en nous ce qu'il y a de meilleur.

Aussi bien les œuvres qu'on nous montre sont-elles fort mal connues du public. Tel qui, dans ses voyages, visite assidument les galeries de peintures, n'entre jamais dans un cabinet d'estampes. Sans les publications qui commencent à les populariser, qui donc connaîtrait les maîtres de la gravure ? Et pour les eaux-fortes de Rembrandt, d'un métier si complexe et si riche, aucune reproduction ne peut rendre l'effet d'une belle épreuve originale. A plus forte raison encore les dessins sont-ils inconnus. Le Louvre en expose un certain nombre, les musées de l'étranger les tiennent dans des cartons qui s'ouvrent libéralement, il est vrai, à tout visiteur, mais que presque seuls les spécialistes trouvent le loisir de consulter. Il est probable que, pour bien des gens qui ne l'avoueront pas, l'exposition qui vient de s'ouvrir sera une sorte de révélation.

On pourra embrasser ici dans son ensemble l'œuvre gravé du maître, en épreuves très belles pour la plupart, uniques dans certains cas, et si l'émotion contenue dans ces portraits, dans ces scènes familières, dans ces paysages, dans ces tableaux souvent sublimes de la Bible et de l'Évangile, a besoin pour se dégager complètement d'un examen plus solitaire et plus intime que ne le permet une salle d'exposition, elle ne s'en imposera pas moins fortement à tout visiteur. On ne sait en vérité, à regarder ces estampes, ce qu'il faut admirer le plus, ou que tant de vie se trouve enfermée dans des traits si hâtifs et si sommaires, ou qu'il s'en conserve tant dans ces planches vingt fois reprises, travaillées de toutes manières, avec tous les outils, et qu'une application si soutenue n'éteigne pas la flamme intérieure.

Mais ce n'est pas des eaux-fortes que je voudrais parler. On a beaucoup écrit sur elles; reprenant le travail de Bartsch, on n'a pas cessé, depuis une cinquantaine d'années, d'en discuter l'authenticité, d'en classer les états et d'en rechercher la chronologie. Comme on est encore fort loin de s'être mis d'accord, il pourrait valoir la peine de résumer les discussions des critiques et les résultats auxquels elles ont abouti. Il me paraît cependant plus intéressant, puisque l'occasion s'en présente, de considérer plus particulièrement les dessins, sur lesquels on a travaillé beaucoup plus tard et plus incomplètement.

Aucune étude n'est plus passionnante que celle des dessins d'un grand

artiste. Ces feuilles, qui semblent encore garder le contact de sa main, sont quelque chose comme des confidences que nous surprenons : nous l'y saisissons, si l'on peut dire, en déshabillé : il s'abandonne, il n'est pas paré pour le public. Si nous devons nous garder de le juger sur ces notes ou ces esquisses en négligeant les ouvrages achevés où il a mis le meilleur de son effort et où il a tâché à s'exprimer d'une façon définitive, nous pouvons chercher là des renseignements que ses autres œuvres ne nous donneraient



SARA SE PLAINT A ABRAHAM DE L'INSOLENCE D'AGAR (GENÈSE, XVI, 5-6).
Dessin à la plume (entre 1635 et 1640). — Collection de M. Bonnat.

pas. Nous pouvons, par eux, nous définir avec plus de précision la nature de son génie, apercevoir la trace de ses préoccupations, entrer dans ses méthodes de travail et découvrir les éléments qui, ailleurs, composent une harmonie trop nombreuse et trop riche pour n'être pas difficile à analyser. Une pareille recherche est particulièrement tentante, lorsque, comme c'est le cas pour Rembrandt, nulle correspondance, nuls mémoires contemporains ne nous renseignent sur le caractère du peintre de façon à nous satisfaire et que, d'autre part, celui-ci n'a jamais cessé de confier à son papier les imaginations qui lui traversaient l'esprit

Pour que cette étude soit vraiment instructive, il nous faut d'abord être assurés que les dessins que nous consultons sont bien authentiques et pouvoir, au moins approximativement, les situer dans le cours d'une longue carrière de labeur ininterrompu. De tout temps on s'est intéressé à eux[1]; mais c'est seulement le jour où l'on a considéré Rembrandt du point de vue du biographe et de l'historien, qu'on a senti la nécessité d'un travail critique. Ce travail était d'ailleurs d'une extrême difficulté : pour consulter et comparer ces feuilles éparses dans tous les cabinets d'Europe, il fallait disposer de temps et d'argent ; sans préjudice de la sensibilité, de la patience, ni des connaissances qu'une telle entreprise suppose. Aussi est-ce seulement en 1906 qu'a paru le premier *Catalogue descriptif et critique* vraiment complet, rédigé par M. Hofstede de Groot, lequel n'y a pas employé moins de neuf années[2]. L'auteur reconnait avec modestie dans sa préface ce que des recherches réparties sur un aussi long espace de temps ont forcément de subjectif et d'incertain ; néanmoins, grâce à lui, une base solide est offerte aux discussions à venir. Entre temps, la publication des fac-similés, commencée par Lippmann, alors conservateur du Cabinet des estampes de Berlin, achevée par M. Hofstede de Groot, a mis à la portée de tous la reproduction fidèle des meilleurs originaux.

La question d'authenticité et le classement chronologique n'en demeurent pas moins fort délicats. Pour tels dessins importants, où la marque du génie de Rembrandt est fortement imprimée, aucun doute n'est possible ; mais que dire de ces innombrables esquisses, qui n'emportent pas dès l'abord la conviction du critique ? C'est un fait remarquable que, tandis que le nombre des dessins de Rembrandt s'accroît tous les jours, on n'en connait, d'une façon certaine, aucun des deux Fabritius, de

1. Du vivant de Rembrandt, ses amis Zoomer, van de Cappelle, Six, son élève Flinck, collectionnaient ses dessins. Roger de Piles en avait réuni beaucoup pendant sa captivité en Hollande. Sa collection passa au XVIIIe siècle entre les mains de Crozat, qui ne possédait pas moins de 300 feuilles ; celle de Flinck fut vendue au duc de Devonshire (elle est encore à Chatsworth). Au début du XIXe siècle, la valeur marchande de ces dessins était déjà grande. Josi écrit dans sa préface aux fac-similés de Ploos van Amstel, que « les plus beaux paysages et les dessins historiques se paient de 500 à 1.000 florins ». Depuis, leur prix a plus que décuplé.

2. Vosmaer avait donné dans son *Rembrandt* (La Haye, 1869) une liste de 320 dessins, qui, dans la seconde édition (1877) s'était étendue à 700 ; ce travail, le premier qui ait été fait, avait une faible valeur critique. Le catalogue de 900 pièces environ dressé par M. Émile Michel à la fin de son grand ouvrage était beaucoup plus sûr ; cependant, rédigé avec le concours de correspondants divers, sa valeur était nécessairement fort inégale. Le catalogue de M. Hofstede de Groot comprend 1.613 numéros. Quelques collections n'y figurent pas.

Salomon Koninck, de Victors, de van den Eeckhout, d'Aert de Gelder, ni de plusieurs autres de ses élèves, à l'époque du moins où ils étaient directement sous son influence. Tous étaient peintres de talent, quelques-uns de grand talent ; n'y a-t-il pas gros à parier que bien des croquis d'eux



L'ADORATION DES BERGERS.

Étude pour le tableau de la National Gallery de Londres (1646). — Collection de M. Heseltine.

passent sous le nom de leur maître ? Et je ne dis rien des faux très nombreux auquel le prix atteint par les ouvrages de Rembrandt a bientôt donné naissance[1]. Le classement chronologique, directement lié d'ailleurs à la question d'authenticité, — car tel croquis minutieux ou timide pourrait

1. Certains faussaires sont fort habiles. Plusieurs dessins de Rembrandt existent en deux ou trois exemplaires *identiques*, et ne sauraient être des répliques originales. Ainsi, le magnifique *Jésus parmi les Docteurs*, de la collection Bonnat, que nous reproduisons, se retrouve à l'Albertine. Seule,

sembler indigne de l'artiste, si l'on ne savait qu'il date de sa jeunesse, — n'est pas plus aisé. Déjà hasardeux pour les tableaux et les gravures, il est ici souvent impossible : les dessins, comme il est naturel, sont rarement datés. Quelques-uns le sont cependant : si l'on y ajoute ceux qui paraissent avoir servi de préparation à des toiles ou à des planches dont la date nous est connue, et aussi quelques eaux-fortes traitées en croquis, on aura un certain nombre de points de repère qui marquent l'évolution de la « manière » du dessinateur[1]. Tout cela, il faut en convenir, est insuffisant pour arriver à la certitude, avec un génie, surtout, aussi libre et aussi divers que celui de Rembrandt : une fois en pleine possession de ses moyens, il dessine avec une telle maîtrise qu'aucune progression n'est nettement sensible.

Je n'insisterai pas sur ce sujet : il était nécessaire d'y toucher en passant, mais ce n'est pas le lieu de le traiter tout au long. On ne trouvera ici aucune discussion : un classement précis n'importe guère pour le but que je me propose. Je ne veux pas esquisser même une étude d'ensemble sur les dessins de Rembrandt, laquelle déborderait la matière que nous offre l'exposition, mais simplement, devant les dessins qui s'y trouvent rassemblés, dégager quelques caractères qui nous renseignent sur la physionomie de l'artiste et de l'homme.

Parmi ces dessins, il y en a peu qui datent des années de débuts ou du premier temps de séjour à Amsterdam, cette période « romantique » de la vie de Rembrandt, où toutes ses œuvres, comme agitées par une ardeur juvénile qu'excitait encore le succès, se distinguent par un accent dramatique d'une exubérance singulière : à cette époque, les dessins, un peu chargés de traits, un peu boursouflés de forme, sont exécutés avec tous les procédés : sanguine, pointe d'argent, pierre noire, gouache, lavis, plume, variété de moyens qui répond assez bien à l'instabilité d'un artiste jeune et curieux qui se dépense en tous sens. Peu à peu, la vie aidant, le sentiment de Rembrandt s'élève et s'ennoblit : l'émotion devient plus intérieure, en même temps que les moyens se simplifient. Jusqu'en 1645

une comparaison attentive, qui a révélé une inadvertance du copiste, a permis de décider en faveur du dessin de M. Bonnat. M. Hofstede de Groot cite plusieurs autres exemples. L'authenticité d'un dessin est souvent presque impossible à reconnaître. M. Hofstede de Groot énumère avec beaucoup de sagacité les critériums dont on peut faire usage.

1. M. Hofstede de Groot a relevé ces points de repère (*op. cit.*, p. XII-XV, et XX-XXII). Quelques-uns des rapprochements qu'il fait ne paraissent pas décisifs.



VIEUX SAULE AU BORD DE L'EAU

Dessin à la plume lavé (entre 1640 et 1650). — Collection de M. Bonnat

environ, on rencontre encore quelques sanguines et quelques crayons[1], mais bientôt on ne se trouve plus en présence que de ces croquis à la plume, d'un physionomie si particulière qu'ils apparaissent aussitôt dans le souvenir dès qu'on parle des « dessins de Rembrandt ». De fait, rien ne leur ressemble : ils saisissent dès l'abord, et plus on les examine, plus ils étonnent. Vers l'année 1640, une plume fine paraît se jouer au-dessus du papier et définir de son trait aigu, comme en passant, les êtres et les choses : un peu plus tard, et jusqu'à la fin, ce sont de grands traits fermes, anguleux et rudes, qui, sans qu'on puisse s'expliquer comment, rendent la nature dans sa forme, sa couleur, son mouvement et sa vie intérieure; de fortes ombres sont largement étalées d'un pinceau rapide : parfois il semble que l'artiste, impatient de s'exprimer plus vite, ait seulement écrasé du doigt quelques hachures épaisses qu'il vient de tracer. Rien, dans cette extraordinaire manière de dessiner, qui sente la formule apprise, ou le point de repère : on dirait que l'émotion se crée son langage au fur et à mesure de ses besoins. Cela est fugitif, bizarre, imprévu, aucun contour n'est arrêté, et les choses sont là, plus vivantes que dans la vie. Qu'ils aient quelque chose de brusque et de passionné, comme le *Jésus parmi les Docteurs*, de la collection Bonnat, ou au contraire une assurance décisive et tranquille, comme *la Parabole des talents*, de la même collection, ou la *Vieille femme assise*, de la collection Heseltine, ces dessins tiennent du miracle; ils se dérobent à l'analyse, et l'on ne peut que partager l'admiration stupéfaite de Fromentin devant « ce négligé, cette insistance, cette étrangeté dans le faire, cette désespérante et soudaine réussite dans l'expression ».

S'il est impossible de les analyser, on peut du moins chercher à apercevoir quelque chose du secret de leur originalité. Une partie d'entre eux sont des dessins d'après nature : un caractère commun les distingue aussitôt de ceux de la plupart des peintres. Qu'on se rappelle ceux des plus grands, de Michel-Ange, de Raphaël, ou, pour prendre de tout autres exemples, de Dürer et de Rubens, — je ne parle pas d'Ingres, dont l'idéal est trop éloigné, ni de ces grands dessinateurs italiens du

1. Un beau nu à la pierre noire, qui figure à l'exposition, paraît dater des années 1640-1645 (collection Bonnat) ; l'étude pour *l'Adoration des bergers* de Munich (1646), de la même collection est exécutée à la sanguine mêlée de plume et de lavis.



REMBRANDT. — JÉSUS PARMI LES DOCTEURS.

Dessin à la plume. — Collection de M. Léon Bonnat.

XVIIe siècle, pour qui le dessin était plus qu'un moyen d'étude, une œuvre d'art ayant sa fin en elle-même; — avec toute la différence que créent leurs génies dissemblables, ils font choix d'une figure, du détail d'un corps ou d'un objet, ils l'isolent par la pensée, l'étudient en soi et cherchent à faire de ce point particulier de la nature cet extrait qui est pour eux un dessin. Rembrandt procède tout autrement; ses dessins n'ont jamais rien d'abstrait : dès ses débuts, il voit d'ensemble. On dirait qu'il y a chez lui une sorte d'incapacité naturelle à ne saisir qu'un fragment de la réalité. Quoi qu'il reproduise, il faut qu'il le rattache à ses entours, qu'il le replonge dans son milieu et le situe. Je ne crois pas qu'on ait de lui un seul dessin d'une main ou d'un bras, ou, s'il en existe, ce n'est qu'une note prise dans un coin de son papier, pour préciser un détail qui manque au premier croquis; encore cela est-il très rare; d'ordinaire, il recommence le tout. C'est toujours la figure entière, l'objet entier qu'il considère, et la liaison à ce qui l'entoure est généralement indiquée : ici, par un personnage vivement esquissé, là par un intérieur suggéré en quelques coups de pinceau, par un bout de paysage, un pli de terrain, quelques traits, une teinte légère, un rien, mais si juste que cela suffit à recréer autour des choses leur atmosphère. Et les choses elles-mêmes, il les voit à sa manière. Là où les autres perçoivent des lignes et des contours, il voit des valeurs et des masses; il les définit par la lumière qui les baigne, et par un je ne sais quoi d'impalpable et pourtant de réel, qui participe à leur vie et les unit les unes aux autres.

C'est cette vision de peintre, cette vision profonde et ample, qui donne à ces études prises sur le vif tant de naturel. Chacune, sur un point particulier, est une vue de réalité complète et d'ensemble. A pareille école, non seulement Rembrandt acquiert cette pénétration qui lui permet, d'un coup d'œil, de jauger, pour ainsi dire, ce qu'il voit, mais il pénètre, en quelque sorte, d'instinct, dans la logique de la nature, il s'identifie avec elle, et, lorsqu'il imagine, il crée vivant comme elle.

On le voit bien lorsqu'on se reporte aux dessins de sa composition. Il est si bien accoutumé à saisir les choses dans leur ensemble et dans leur atmosphère, qu'il ne saurait les imaginer autrement. On se le figure ayant, il y a un instant, fermé la Bible ou quelque recueil des *Métamorphoses* d'Ovide : ce qu'il vient de lire prend forme dans son esprit. Comme tous les

vrais artistes créateurs, dès qu'il pense, c'est par images; elles se présentent à lui avec netteté et précision, avec autant d'évidence que la réalité même, — et il les jette sur le papier. Il n'est pas de ceux qui cherchent séparément leurs figures et les arrangent ensuite froidement dans un ordre harmonieux; tout lui apparaît d'un seul coup. Ce n'est pas à dire qu'il se contente immédiatement de ce qui lui vient. Nul n'a travaillé avec plus de persévérance, nu plus constant désir de réaliser exactement son rêve. Le peintre qui reprenait ses toiles avec un acharnement passionné, le graveur qui modifiait ses planches quatre ou cinq fois de suite, jusque, parfois, à les gâter, ne pouvait se satisfaire du premier jet de l'inspiration. Souvent il remet la matière au creuset et recommence; quand il a trouvé à peu près ce qu'il voulait, ce sont les détails qu'il corrige; il efface un personnage, au fond, en le couvrant de gouache; il en ajoute un autre à gros traits appuyés pour préciser le premier plan — qu'on voie le *Jésus parmi les Docteurs* que nous reproduisons; — d'autres fois il a si souvent modifié une figure que le papier s'en est usé, — tel le bélier fantastique dans la *Vision de Daniel*, de la collection Bonnat, — et il a dû reprendre les essais sur un autre papier découpé et collé sur le premier. Mais ces corrections, si logiques qu'elles soient, ne refroidissent pas la pensée; la même ardeur anime jusqu'au bout le travail; la vue reste aussi claire de l'effet d'ensemble et de la couleur à obtenir.

Autre chose encore qu'une qualité picturale et synthétique donne de la vie à ces dessins, c'est leur admirable « poésie ». Rembrandt, il ne faut pas se lasser de le répéter, est un « poète », le seul grand poète, avec Ruysdael peut-être, mais bien au-dessus de lui, dans toute l'école hollandaise. Il n'est pas aisé de définir exactement cette beauté poétique, les mots sont maladroits à fixer un sentiment où la raison n'a point de part; et cependant, si elle est difficile à expliquer, elle n'est pas inexplicable. « Un poète, dans tous les arts, écrit M. de Wyzewa, qui a mieux senti et mieux exprimé que personne ce que je voudrais faire entendre, est un homme qui, au contact de la réalité, éprouve naturellement des sensations ou des émotions plus « belles » que l'ordinaire des hommes et dont l'âme possède ainsi d'instinct le don d'embellir pour nous la réalité[1]. » N'est-ce pas là le don essentiel et merveilleux de Rembrandt ? Il suffit d'avoir vu *le Bon*

1. *Les Maîtres italiens d'autrefois*. Paris, 1907, p. 31.

Samaritain, *la Ronde de nuit* ou *les Syndics*, le moindre de ses portraits, pour connaître avec évidence la puissance transformatrice de son esprit. Je ne sais cependant si elle n'est pas plus immédiatement sensible dans ses dessins. Ses œuvres achevées renferment quelque chose de médité et de voulu, qui dissimule ce qu'il y a de purement instinctif dans son génie poétique. Ici point de couleur, point de jeux de lumières pour nous voiler la médiocrité des éléments dont dispose le peintre : des modèles sans grâce et sans noblesse, des moyens d'expression rudes et sommaires, et cela suffit, parce que Rembrandt y a mis la couleur de son âme, pour nous fournir les plus belles émotions et les rêves les plus magnifiques. Quelques coups de pinceau entrecroisés au-dessus de quelques accents à la plume suffisent à faire retentir dans notre cœur le cantique de Siméon ; un informe griffonnage, et c'est assez pour qu'apparaisse vivante à notre imagination la grâce des servantes de la fille de Pharaon penchées, entre les roseaux du Nil, vers le berceau de Moïse (collections Heseltine et Hofstede de Groot). Par l'effet d'un enchantement mystérieux, voici que nous participons au merveilleux voyage du jeune Tobie, nous nous associons aux tendres émotions de l'enfance de Jésus, nous nous laissons pénétrer par sa parole au bord du lac de Tibériade où nous l'avons suivi, nous souffrons avec lui ses angoisses au



PERSONNAGE ORIENTAL.

Dessin à la plume. — Collection de M. François Courboin.

jardin des Oliviers (collections Bonnat, Fairfax Murray, Hofstede de Groot, Walter Gay, Heseltine).

La qualité particulière de ce don poétique est peut-être encore mieux perceptible dans les études faites d'après nature. Rembrandt, devant la réalité, veut être exact et vrai, nous n'en pouvons douter : son modèle est-il une lourde femme, aux chairs molles, qui rit d'un rire vulgaire, comme sur le magnifique dessin de la collection Heseltine, telle il la dessine, et les témoignages de sa fidélité au vrai sont si nombreux, qu'ils l'ont fait bien souvent accuser de bassesse. Et cependant quel observateur sensible n'éprouvera qu'une impression de « beauté » se dégage du plus ordinaire d'entre eux ! Si l'on veut immédiatement saisir ce que, d'instinct, Rembrandt ajoute aux choses, qu'on regarde une de ces études d'arbre, minutieuses et un peu froides qu'a faites Ruysdael, et qu'on voie ensuite ce que devient, sous la plume de Rembrandt, un simple saule au tronc noueux, un vieux saule comme il y en a tant, au bord de n'importe quel canal. C'est en quelque sorte malgré lui que Rembrandt transforme ce qu'il voit ; alors même qu'il veut être réaliste, il ne saurait l'être tout à fait, il ne peut s'empêcher d'être poète. Je crois bien que ce « réalisme poétique » fait le principal mystère de ses peintures ; lorsque les deux tendances contradictoires qui le composent ne s'accordent pas absolument, quelque chose manque à la perfection de ses tableaux, et c'est la cause des reproches qu'on lui a faits simultanément de trop s'attacher à la terre et de se perdre dans les chimères ; lorsqu'elles s'unissent harmonieusement, elles créent un de ces chefs-d'œuvre dont l'hallucinante beauté vous demeure à jamais présente quand on a eu la joie de les voir, témoin les deux toiles qui font du musée de Brunswick un des endroits les plus précieux du monde.

Les dessins de Rembrandt ne nous aident pas seulement à nous former l'image de son génie ; ils nous permettent de saisir d'une façon presque continue les préoccupations du peintre, et, à travers elles, quelque chose des secrets mouvements de l'homme. Il vaudrait la peine de rechercher, en rapprochant des dessins les tableaux et les gravures, à quels sujets il s'est plus particulièrement attaché : il y en a qui n'apparaissent qu'à une certaine époque de la vie ; il y en a d'autres, — l'histoire

REMBRANDT. — JEUNE FEMME ASSISE

Dessin à la plume lavé.

Cabinet des Estampes de la Bibliothèque nationale

Revue de l'Art ancien et moderne

[illegible] Wittmann.



d'Abraham et d'Agar, celles d'Esther, de Suzanne, de Tobie, par exemple, certains épisodes de l'enfance et de la passion de Jésus, certaines paraboles telles que l'Enfant prodigue et le Bon Samaritain, — qui lui ont toujours tenu à cœur, auxquels il est sans cesse revenu : et l'on s'instruirait autant à réfléchir sur le choix de ces motifs, que sur la manière dont il les a envisagés et compris, à mesure qu'il avançait dans l'existence, que la joie et la souffrance lui modelaient l'âme, que s'amplifiait et se haussait son génie. Mais ce serait faire d'un point de vue particulier toute son histoire, et il faudrait plus de place que je n'en ai pour essayer même de l'esquisser. J'ajoute qu'une exposition de quelque trois cents dessins ne saurait la justifier : une pareille enquête exige l'examen de l'œuvre tout entière. Il faut nous contenter, devant ces cadres, de rêver au mystère de cette âme si complexe et si riche, et nous abandonnant aux courants contraires qui s'y heurtent et s'y confondent, de subir, une fois de plus, la puissance de cette vérité si humaine, de cette richesse d'inspiration, de cette fantaisie profonde, de cette force et de cet « amour », qui font de l'œuvre de Rembrandt la seule lyrique et la seule mystique dans son pays et dans son temps.

Cependant, sans même qu'on cherche à les classer, la réunion de ces feuilles de papier est éloquente : elle témoigne de la constante préoccupation que Rembrandt avait de son art ; elle fait pressentir, mieux qu'aucune autre chose, que la peinture fut, en somme, le seul souci durable et profond de son existence, comme aussi sa seule véritable joie ; elle permet de comprendre qu'il ait porté d'un cœur si ferme ou peut-être si insouciant les deuils et la misère ; qui sait si, quand une douleur avait passé dans son œuvre, elle n'était pas à demi consolée ? Ces dessins, étonnamment variés, nous montrent sa curiosité, sans cesse en éveil, de tout ce qui pouvait être utilisé par lui comme un enrichissement de son art, sa sensibilité toujours aussi fraîche, malgré les années, et sa faculté toujours aussi vive d'éprouver une émotion nouvelle devant les spectacles les plus communs. Une heure passée en leur compagnie permet d'apercevoir de quels éléments est faite la mystérieuse beauté de son œuvre, et rend singulièrement vivante sa personne.

On se le représente chez lui, saisissant les moindres détails de la vie quotidienne (collections Bonnat, Heseltine, Fairfax Murray, Hofstede

de Groot, etc.), et composant avec les impressions qu'il a notées ses *Saintes Familles* et ses scènes de l'enfance du Christ. On le sent à l'affût, dans cette grande et commerçante Amsterdam, où venaient converger les produits du monde entier, de toute chose curieuse ou belle. Types étrangers, polonais, orientaux, juifs à hauts bonnets, dès qu'il les voit passent sur ses carnets; une ménagerie traverse la ville, aussitôt il va dessiner les animaux : voici des dromadaires, des lions, des oiseaux exotiques, des éléphants (collections Fairfax Murray, Bonnat, Hofstede de Groot), et tout cela, il l'utilise sans tarder, pour composer le décor exotique de ses histoires orientales. Que dans une de ses promenades une scène populaire le frappe, qu'il voie démolir le vieil Hôtel de Ville, ou qu'il rencontre une femme qu'on a liée au pilori, il faut qu'il en fixe le souvenir (collections Bonnat, Heseltine, Mathey). S'il quitte la ville, quelques heures, pour la campagne, tout lui est nouveau, encore qu'il le voie pour la centième fois : la ferme au toit pointu entre les bouquets de saules dont la brise rebrousse les feuilles; la baraque en planches au bord du canal, où sèchent les filets; le bateau qui passe; la voile qui domine le pré vert et qui vogue on ne sait sur quoi, on ne sait vers où; le chemin creux dans l'ombre, au pied des dunes; au loin, la mer plate qui luit, et au-dessus, l'immense ciel, tantôt clair, humide et doré de soleil, tantôt sombre, avec de grands nuages tragiques qui défilent, bousculés par le vent du Zuyderzée, et qui, par places, crèvent en pluie sur la plaine; tout est saisi dans ses plus délicates nuances, plus justement que par aucun paysagiste, pour devenir, après le retour à l'atelier, dans le calme de la méditation et le silence, ces admirables eaux-fortes où les souvenirs précis se transforment et s'ordonnent, de manière à former un vaste poème de la Hollande.

La même sensibilité qu'il apporte devant la vie, il l'apporte devant les ouvrages de l'art. Chaque œuvre originale, comme chaque aspect de la nature, lui est un excitant. C'est par instinct d'artiste qu'il était collectionneur passionné, et l'on peut dire que c'est par amour de son art qu'il se ruina. Ses dessins, à défaut d'autre document, nous l'apprendraient. Ils nous révèlent à quel point il s'inspirait des compositions des autres, avec quel ardeur continue il a cherché à s'assimiler la beauté des grands maîtres italiens, pour la faire sienne; les témoignages précis ne manquent pas. On connaît les plus célèbres, le *Balthasar Castiglione* de l'Albertine,

la *Cène* de Léonard, et la médaille d'André Doria, de Berlin ; l'exposition nous montre (collection Fairfax Murray) la copie exacte d'une *Prédication de saint Marc* de Carpaccio, que conserve encore le cabinet de Chatsworth ; et voici une *Antiope*, une *Annonciation* (collection Walter Gay), une *Ascension* (collection Bonnat), un *Adam et Ève* (collection Fairfax Murray),



SERVITEUR RENDANT SES COMPTES (LA PARABOLE DES TALENTS)
Dessin à la plume (entre 1645 et 1655). — Collection de M. Bonnat.

pour ne citer que ceux-là, qui parlent tout haut de Venise, de Bologne ou de Rome. Et ce n'est pas à l'Europe seule qu'il demande de l'instruire : ce qui vient d'Orient a pour lui un charme invincible. Nous avons un grand nombre de dessins de lui d'après des miniatures indiennes ou persanes, et plusieurs d'entre eux figurent à l'exposition (collections Bonnat, Fairfax Murray). Est-ce par scrupule d'historien qu'il copiait ces peintures, pour se documenter sur les pays où vivaient ces patriarches, ces rois de Judée, de Perse ou d'Assyrie, dont il figurait l'histoire, et faut-il voir

là ce souci de la couleur locale dont l'ont loué ses contemporains? Peut être, mais il faut y voir aussi la marque de l'attrait que la fantaisie orientale exerçait sur son imagination, avide de somptuosité et de merveilleux. Les riches parures, les lourds bijoux, les étoffes brodées d'or, les oiseaux au brillant plumage qui viennent d'Asie, il les a aimés dès sa jeunesse, pour l'atmosphère féerique qu'ils composent, et où il n'a jamais cessé de se plaire : le *Bethsabée* de la collection Steengracht, entre ses vases d'or, son esclave et son paon; la *Suzanne* de Berlin, auprès de qui un manteau de soie cramoisie met une note de si lourde et si riche volupté; la femme de Putiphar, vêtue de rose fleur de pêcher dans sa chambre de velours et d'or, ne sont-elles pas quelque chose comme des visions réalisées des *Mille et une Nuits*?

Ainsi, bientôt, ces feuillets de papier jauni, couverts de traits brusques et sans grâce, tachés d'ombres inégales, nous apparaissent comme les mille reflets de l'imagination de Rembrandt. Un à un ils nous touchent; réunis, ils nous dévoilent les thèmes dont il compose ses magnifiques symphonies; et ils nous font plus nettement saisir la distance qui le sépare des Hollandais ses contemporains. Dans cette matérielle Hollande, sans fantaisie, sans mystère, qui n'a guère connu d'autre poésie que celle modeste et plate d'une maison bourgeoise, il apporte un souffle de poésie plus haute, plus profonde et plus vaste : nous y sentons passer l'âme même de sa patrie, et avec l'écho de nos souffrances et de nos inquiétudes, celui de la voix du Divin Consolateur; nous y sentons passer aussi l'éclat changeant de quelques-uns des rêves les plus merveilleux qui puissent enchanter les hommes. Et nous comprenons mieux ce qui fait la puissance de Rembrandt sur nous tous, que l'art du nord attire par ce qu'il a d'intime, de tendre et d'humain, et qui, cependant, ne saurions nous passer longtemps de ces rêves capricieux d'irréelle beauté que nous offre inépuisablement l'art de la bienheureuse Italie.

PAUL ALFASSA



L'Œuvre de Roll. Buloz édit.

ROLL. — VERS LA NATURE, POUR L'HUMANITÉ (DÉCORATION POUR LA SORBONNE).

LES SALONS DE 1908

LA PEINTURE

I

PROFILS connus de savants, trois hommes graves, nu-tête, en paletot, s'aventurent dans l'espace où les précède une indistincte et longue théorie, comme des explorateurs lointains sur la pente revêche d'un glacier; résolument, ils traversent l'ombre et cherchent la lumière, tandis qu'une humble jeune femme en deuil pleure sur un cadavre; si la douleur penche le front, une muse moderne lève sa lampe antique au-dessus des brumes de l'univers ou de la fumée des villes : car on meurt toujours, mais on cherche quand même; et les regards se concentrent sur une blonde figure symbolique qui rayonne dans le grand azur... On pressent une idée dans cette atmosphère : il ne suffirait pas, en effet, d'admirer la transparence de la peinture et l'art du peintre, la lumineuse beauté des noirs en ce chaos aérien de nuages et de montagnes : sous ces feuillages d'or frissonne obscurément une pensée. On reconnaît aussitôt la maîtrise

matérielle de M. Roll; mais le beau peintre est devenu philosophe : et quel chemin parcouru depuis *le Chantier de Suresnes* et *la Grève des mineurs!* Déjà, plus récemment, *les Joies de la Vie* avaient averti nos yeux de cette évolution que ne présage point la série radieuse des petites *Journées d'été*. Cette évolution, toutefois, n'est point particulière à l'artiste et correspond à la marche même de l'art actuel. Pareillement, à son apogée, le romancier des *Quatre Evangiles* contemporains mêlait le réalisme au symbole.

Vers la Nature, pour l'Humanité : tel est le titre que le président de la Société Nationale impose à cette mystérieuse décoration pour la Sorbonne; et la mission qu'il prête aux savants n'est-elle pas analogue au rôle humain des artistes? Sans avoir encore trouvé le secret de prolonger indéfiniment la vie, les uns et les autres se flattent de guérir ses souffrances et de les distraire; et parmi les exposants de ce XVIIIe Salon de l'avenue d'Antin, nous allons rencontrer quelques-uns de ces bons médecins qui nous divertissent avec de belles images. Le salonnier ne prétend jamais tout dire, ni parler comme la postérité : mais, sur 1195 peintures et 551 dessins, son regard veut aller droit à la beauté de la matière qui dégage une émotion. Pour consoler la vie, l'art s'élance encore dans le rêve ou se contente plus fréquemment, aujourd'hui, d'imiter la réalité : parmi nos peintres, on trouve des poëtes, comme MM. Auburtin, Lobre, Aman-Jean, Maurice Denis, et des prosateurs, comme MM. Zuloaga et Lucien Simon, pour ne citer que les auteurs des pages les plus robustes. A l'exemple de M. Roll, d'autres s'efforcent de réconcilier le rêve et le réel; et ne serait-ce pas la tendance la plus significative de ce temps?

Est-ce le grand art qui s'humanise? Est-ce la modernité qui vise au décor? Toujours est-il que plusieurs peintres, soucieux d'art humanitaire et social, imposent aux idées éternelles le vêtement contemporain. « Faire servir le trivial à l'expression du sublime », c'était la poétique de Millet et n'est-ce pas la volonté du majestueux évocateur de *la Famille*, M. Lhermitte? A l'ombre d'une meule immense, au temps doré des moissons, un gaillard musclé, les outils sur l'épaule, se penche doucement vers le groupe auguste, attentif au sommeil de l'enfant; et nous reconnaissons quelques souvenirs des Saintes Familles dans le regard pensif de l'aïeule, dans ce passé courbé sur l'avenir, parmi l'or gris des épis.

Courbet, qui se préoccupait déjà « d'allégorie réelle », ne visait pas au grand sentiment répandu dans la nuit par l'humble drame idéalisé que M. Charles Cottet nomme simplement *Douleur*. Un grand effort, à la fois



A. Roll. — Vers la Nature, pour l'Humanité.

Panneau décoratif pour la Sorbonne. Détail.

expressif et décoratif, dans la série de ses deuils marins! Devant les maisons encore éclairées, des voiles de sang pendent sur l'eau grise: les hommes, au premier plan sombre, se taisent agenouillés autour d'un brancard, et de noires Bretonnes, prosternées sur un cadavre exsangue,

rappellent aux yeux les saintes pleureuses des *Pieta*. L'amertume ainsi généralisée remonte à Quentin Matsys, aux tableaux archaïsants des temps religieux; et ce cadavre fait songer au Christ, par la seule ampleur de sa forme pâle et de la composition qui l'entoure.

La vie n'est peut-être qu'un rêve, nous dit l'alerte mélancolie d'un peintre moins instinctivement religieux : vous avez reconnu Willette; et le songe de la vie, tel qu'il le voit sans théologie ni métaphysique, c'est le sommeil, blême comme la mort, de Pierrot qui s'est endormi sur une lecture, dans sa mansarde : assis sur le rebord de la tabatière entr'ouverte, un petit chèvre-pieds siffle en sa flûte de Pan, tandis que se déroule une écharpe de petites muses montmartroises, la jambe gantée de soie noire et cambrée sur le soulier craquant. En voltigeant sur le front du dormeur, elles s'effacent comme le souvenir; et la Fortune, en guise d'auréole, apporte une couronne d'immortelles enrubannée d'un crêpe... C'est la vie, pour Pierrot et selon Willette : aucun dieu, même inexorable, n'aurait le courage de les damner.

Il est des poètes plus candides ou plus ambitieux : l'un nous parle du *Paradis perdu*; l'autre, de *l'Éternel printemps*. La vaste et vide peinture décorative où M. Gustave Courtois a péniblement caricaturé l'humaine odyssée de nos premiers parents est, dit-on, destinée à la salle des mariages de l'hôtel de ville de Neuilly-sur-Seine; et les critiques français, toujours préoccupés du *sujet*, soutiendront peut-être que le peintre a voulu la vision de cet Éden aussi médiocre, pour ne pas décourager les couples qu'attendent les réalités de la vie... Avec son arc-en-ciel, cette enluminure serait alors le chef-d'œuvre de la peinture littéraire.

Où n'a pu réussir la froide sagesse de M. Gustave Courtois, triomphe inopinément l'audacieuse timidité de M. Maurice Denis : parmi nos décadents, cet ingénu décorateur évoque un primitif presque authentique, une âme blanche comme celle d'un César Franck qui ferait des fautes d'harmonie, ou d'un Puvis de Chavannes qui multiplierait trop bénévolement les défaillances de dessin; moins savant que ses aînés dans la ferveur de l'idéal, ce mystique est un païen qui s'ignore, à moins que l'exégète ne le rattache aux croyants qui voulaient « baptiser l'art grec » : le musicien de *Psyché* n'est-il pas celui des *Béatitudes*, et le peintre de *Sainte Geneviève*, celui de *Virgile*? Plus hardiment religieux ou plus naïvement virgilien,



CAROLUS DURAN.

DON FERNANDO DEL F..., CAMÉRIER DE CAPE ET D'ÉPÉE DE S. S. PIE X.

l'Éternel printemps de M. Denis rapproche, dans son blanc triptyque aux camaïeux élégants, les communiantes et les baigneuses, la nudité chaste et le voile pur, la colombe antique et l'agneau pascal sous la neige embaumée des bourgeons. La décoration d'une salle de musique avait déjà réconcilié notre foi dans la forme avec ces fantômes de l'âge d'or, drapés dans leur manteau bleu.



A. Stengelin. — Le Bain des vaches.

En l'absence de M. Besnard, accaparé par le plafond du Théâtre-Français, l'imagination, si rare parmi nos peintres routiniers, s'enhardit, cette année, avec M. Francis Auburtin qui devient coloriste et dont *l'Aube des Cygnes* évoque une immense opale avec le reflet d'un ciel orangé dans l'eau glauque : essor méritoire vers la beauté, que défendent diversement MM. Walter Crane, Armand Point, Bussy, Victor Koos, Osbert et Séon.

En regard des derniers poètes, nos prosateurs du XXe siècle tâchent,

diversement aussi, de renouveler la peinture décorative en lui donnant, sans regret de la robe grecque, le costume contemporain. Révolution difficile, où l'exemple des grands couturiers n'est pas infailliblement harmonieux comme les plis de la tunique de Phidias! Et, dans l'inégale et curieuse composition pour l'hôtel Westminster que le modernisme de M. Caro-Delvaille intitule *le Paon blanc*, quel dommage que toutes les figures, et les silhouettes masculines surtout, ne correspondent pas à l'originalité de la mondaine blonde au collier de velours noir, dont la traîne mousseuse ondoie sur les marches du perron! Cette personnification d'une époque est digne de l'observateur qui dévoile, dans un autre cadre, un grand nu savoureux. Le péril de la décoration moderniste est de faire immédiatement songer à l'amplification d'un tableau de genre; et l'amusante *Guinguette* que M. Jean Veber réserve à l'Hôtel de Ville ne nous contredit qu'à moitié.

L'observation qui se renouvelle a pour défenseur victorieux M. Lucien Simon : le portraitiste puissant des messes bretonnes a quitté l'Armorique pour l'Italie, son atelier de Benodet pour la ville d'Assise, dont M. Dauchez estompe la perspective monastique loin de la lande fleurie d'ajoncs. *Cérémonie religieuse :* un vaste groupe agissant, modelé par la blanche lumière qui tombe des hautes baies sans vitraux. Un rayon descend sur le marbre rose d'un pilastre, sur les soies rosées de l'autel, parmi les velours grenat des tribunes et les ornements vermillonnés des chapelles; et la blancheur semble se mouvoir avec la chasuble de l'officiant, les longues dalmatiques des diacres ou les surplis de deux enfants de chœur, entre les ors liturgiques et les cuivres pâlis : au premier plan, dans un demi-jour, quatre noirs novices semblent descendus d'une fresque des Lippi : l'âme de chaque visage transparaît sous la *furia francese* de la brosse. Chez M. Lucien Simon, le psychologue ne fait qu'un avec le peintre.

Nous laisserons l'ironie parisienne profiler *l'Apprentie* matinale sur nos quais ombreux, avec M. Raffaelli, pénétrer aux grands jours de *l'Académie française*, avec M. Hochard, au *Cercle* agité des joueurs autour du tapis vert, avec M. Jean Béraud, pour aller trouver la satire plus âpre au delà des monts. Car il y a toujours des Pyrénées. Sur la foi des expositions universelles, on croirait presque à la désespérante monotonie d'un

art cosmopolite, si l'admirable virtuose espagnol, que Paris connaît depuis dix ans, n'accoutumait nos yeux à la persistance, et plus curieusement encore, au renouveau de la couleur locale : M. Zuloaga semble avoir déserté momentanément le boudoir pauvre où se fardent rageusement les señoritas sans vertu ; veut-il personnifier encore l'Espagne gitane? Il cambre *Carmen* au second acte, avec sa traîne écarlate sur un jour de rampe, et son châle bigarré d'estampe japonaise : et, dans ce repaire verdâtre aux ombres bleuies, c'est moins le *Portrait de Mlle Lucienne Bréval* que la *novia* de quelque bandit. Ce moderne est un classique, puisqu'il prolonge les traditions de sa race : le Ribera du *Pied-bot* ne désavouerait pas *le Nain Gregorio el Botero, vendeur d'outres*, terrible avec son rire camard et la double amphore sans beauté de ses peaux de bique : l'ombre d'une terre calcinée enveloppe sa cruche rougeâtre à paillette rose, et le fond terreux d'un village lointain. Enfin, *les Sorcières* silencieuses ne sont pas, à Ségovie, les échevelées de Shakespeare, dont l'exaltation crie dans l'ouragan l'apothéose de « l'horrible ». Avec M. Lucien



Jean Béraud. — Le Petit fox

Simon, M. Zuloaga partage les honneurs du premier Salon de 1908.

Aussi bien, n'est-ce pas une fête pour l'œil que d'apercevoir l'insaisissable idée (de quelque nom que l'artiste l'appelle) s'exprimer d'instinct par la belle santé de la matière ? Et faut-il que des peintres renient la peinture, en vertu d'un respect presque injurieux pour le style ? On oublie trop que le style naît moins d'une recette apprise que de la forte émotion : la Hollande familiale nous le dit silencieusement, après l'Espagne satirique ; et ne passons point sans rendre justice au *Bosquet* de M. Gari-Melchers. C'est au printemps, sous la feuillée verte. A contre-jour, sur un banc rustique, une très jeune mère est emprisonnée par les petits bras potelés de ses deux enfants : une âme discrète rayonne en cette fraîcheur d'ombre dentelée de soleil ; et la lumière tamisée apparaît à la fois chaude et pure comme la tendresse maternelle.

Auprès de la naïveté colorée de ce peintre américain naturalisé hollandais, la Belgique paysanne de M. Léon Frédéric semble plus sèchement primitive, l'Amérique mondaine de M. Hopkins, plus habilement dilettante, et l'Angleterre aristocratique de MM. Lavery, Bunny, Lambert, W. de Glehn, plus coquettement virtuose, malgré la profondeur écossaise de M. Walton, portraitiste ou paysagiste, et le charme irlandais de la *Robe rose* éployée par M. Shannon.

Étayée sur le savoir, cette force invincible du sentiment trouve sa victoire la plus sûre dans l'expression de la physionomie : âme visible de la forme, qui vivifie le décor des portraits groupés. Voici, fort à propos, les meilleurs peintres de l'enfance : M. Jacques Blanche, réunissant dans une même atmosphère élégamment britannique les jolis *Enfants de Mr. Saxton Noble*, et M. François Guiguet, rassemblant dans un salon plus sobrement français une nombreuse famille ; en dépit de toute la virtuosité du premier, qui fait chanter son brio dans la nature morte et les fleurs des housses, le second, plus silencieux, l'emporte : si puissante est la délicatesse expressive qui fait vivre affectueusement tout ce petit monde, les deux grands garçons, les quatre fillettes, révélant, dans un sourire sérieux, par un geste, l'avenir d'un caractère individuel ; et, dans un autre cadre, que de pénétration dans ce regard noir de gamine berçant maternellement sa poupée !

Si les portraits groupés par M. Prinet soulignent la trop précise loyauté du dessinateur, les deux sœurs, réunies par M. Aman-Jean,

murmurent le mystère voluptueux de la couleur estompée : car, si tout portrait, même isolé, se compose, on devine un art de composition dans les accords de la couleur même : et parmi les verdures treillagées d'un pastel, un bleu de turquoise répond à la rose pâlie. Devant ces héroïnes d'un roman de poète, la *Vie pensive* de Mlle Breslau semble racontée en prose plus quotidienne ; et mieux vaut taire *l'Instant éternel* de M. Weerts pour nommer deux efforts : délaissant les *singeries* sentimentales, M. Gaston La Touche éclaire largement, sous le vitrage du graveur, *Bracquemond et son disciple* qui n'est autre que le peintre lui-même ; dans une lande noircie par un vent d'orage, M. Bernard Boutet de Monvel s'isole, avec ses deux grands lévriers, sous les traits nerveux d'un chasseur qui retient son feutre : une promesse d'artiste.



RAYMOND WOOD. — BOBBY WARD.

Loin des élégances crispées de M. Boldini, l'art français du portrait revendique la hautaine pâleur de la *Comtesse de Hohenfelds* par M. Dagnan-Bouveret et la brillante ressemblance de *Don Fernando del F., chambellan de cape et d'épée de Sa Sainteté*, signée Carolus-Duran, Rome, 1907, sans négliger le style toujours sévère de M. Agache ou les crayons malicieux de M. Friant. A ses

brillantes qualités de peintre, M. Raymond Woog ajoute la psychologie la plus fine pour détailler le sourire athénien d'*Anatole France* ou l'allure décidée du jeune *Roddy Ward* : l'intelligent coloriste est du très petit nombre de jeunes qui savent tenir leurs promesses. On ne saurait oublier la gentillesse de la petite *Jeanne Daudin*, naïvement emprisonnée dans sa haute chaise par M. Morisset, qui n'a jamais manifesté plus d'intime tendresse sous le jour de fenêtre nimbant les jouets familiers. Après du talent naissant de M. Jacques Brissaud et du talent connu de M. Jacques Baugnies, le portrait d'une jeune fille anonyme nous propose de retenir le nom de M. Jean Denisse.

On parle sans cesse de tradition et d'évolution, sans mesurer combien elles se pénètrent en paraissant se combattre : après l'abus du plein air multipliant les portraits de nos banlieues et de nos jardins, le paysage romantique devait renaître en amoncelant ses nuées d'orage crépusculaire sur la classique majesté des ruines : paysage d'archéologue artiste ou de savant ému, qui s'appelle hier *Agrigente*, aujourd'hui *Pæstum*. M. René Ménard demeure le portraitiste de la terre antique et devient l'explorateur du Cervin neigeux : et sa claire définition de *la Voie Appienne* retient cette limpidité qui réjouissait Claude matinal. Suivons M. Henri Havet au palais des Césars, M. Harold Speed au temple de la Sybille, M. Guillaume Dubufe à Capri : la lignée d'Hubert Robert n'est pas éteinte.

Aux auteurs grecs expliqués en Sorbonne, M. Le Sidaner doit préférer les vagues musiques de Verlaine ou de M. Debussy : mystérieusement toujours, après Venise nocturne aux lueurs d'or, voici Londres crépusculaire, des façades rosâtres dans le brouillard vert-de-grisé des parcs : et, Londres ou Venise, c'est, avant tout, le frisson nouveau de M. Le Sidaner. L'ardente personnalité de M. Gaston Prunier poétise autrement le « paysage industriel » des wharfs ou des docks. M. Gillot revoit *le Bateau de Londres* au port de Saint-Nicolas, sous la coupole de l'Institut ; et l'atmosphère, cette physionomie du paysage, estompe les verdures pensives de M. Rusiñol, les marines ambrées de M. Ulmann, le *Soir* de Mme Desbordes-Jouas, ou le paisible *Bain des vaches* de M. Stengelin : encore un peintre qui redevient hollandais par amour des beaux nuages que voyait Ruysdael ! Le soleil, maintenant, se fait rare, même en juillet, malgré la juvénile affirmation de M. Marcel Roll ; il renaît aux Martigues, où M. Paillard le



Léon Lhermitte. — La Famille.

retrouve. Le paysage est moins le miroir de la nature que l'expression de l'homme.

Les siècles passent en répétant que la conscience est morte : et,



AGACHE. — PORTRAIT.

cependant, Chardin peignait au temps des boudoirs, et M. Lobre est le contemporain de tant d'improvisateurs! Ce qu'Obermann appelait *l'inanimé* n'a point de confident plus subtil : avec une noblesse de plus en plus discrète, une envergure imprévue, le peintre des Trianons étudie *la Cathédrale de Chartres*, la grande rose dans la pénombre où luit le

jour de la porte, et mieux encore, les petites chapelles grillées où l'âme s'incorpore aux vitraux obscurément bleus : une étoile mauve descend de l'ogive et fleurit les dalles ; plus décorative avec ses fauteuils pourprés, sa blanche colonnade corinthienne et son plafond bolonais au-dessus des grandes orgues d'or, *la Chapelle de Versailles* ferait dire à Delacroix que l'idéalisation de l'art est analogue à la magie du souvenir.

Dans une tout autre gamme de sentiments, c'est une pareille impression de libre savoir et de loyauté primesautière que procure l'exposition particulière d'un trop modeste maître ; la plus belle part de son œuvre, — ses illustrations originales et ses définitives eaux-fortes, — ne nous appartient pas ; mais, chez M. Lepère, le graveur même est un peintre ; et l'unité de son talent si merveilleusement varié réside en son instinct pittoresque. Il peint déjà, quand il dessine d'un trait décisif les dernières vieilles rues du vieux Paris ; il dessine encore, quand il brosse des paysages vendéens ou des natures mortes ; non loin des cadres plus ou moins chardinesques ou flamands de MM. Zacharian, Félix Carme, Storm van s'Gravesande ou Tournès, sa touche est aussitôt reconnaissable, autant que sa verve. A ses yeux de peintre, le sujet n'est rien, l'art est tout. Son heureuse inquiétude est purement esthétique, étant parisienne. Ce n'est pas ce très moderne héritier des Saint-Aubin qui compliquera jamais son œuvre afin d'illustrer la dangereuse opinion d'un philosophe : « Malheur aux productions de l'art dont toute la beauté n'est que pour les artistes ! »

RAYMOND BOUYER

(A suivre.)



L'ART PORTUGAIS[1]



PLUS tard le Portugal deviendra tributaire de l'Italie. François de Hollande, malgré son origine septentrionale, entraînera les artistes des rives du Tage sur les bords du Tibre et de l'Arno, où ils emprunteront aux écoles florentines et ombriennes quelque chose de l'ampleur et de la noblesse de leur style.

De leurs initiateurs flamands, les peintres portugais ont conservé l'exécution consciencieuse, serrée et minutieuse, l'amour des riches accessoires, l'attrait des bijoux, des orfèvreries, des luxueuses étoffes, des architectures compliquées et touffues ; des Italiens ils ont appris le balancement des lignes, la gravité de la pose et l'agencement des groupes. Néanmoins l'art païen et sensuel de Rome et de Florence n'a jamais pu s'introniser franchement en Portugal.

A la fin du XVIe siècle et pendant tout le XVIIe, où les peintres lusitaniens ont le plus emprunté à l'Italie, ils sont restés de leur pays par bien des côtés, tout au plus apparentés à leurs voisins immédiats, les Espagnols. De leurs pinceaux, comme de ceux de ces derniers, sortirent presque exclusivement des compositions religieuses plus ou moins mêlées d'épisodes historiques.

C'est alors, un peu plus tôt ou un peu plus tard, qu'apparaît Grao Vasco, dont l'existence demeure encore aujourd'hui des plus mystérieuses

1. Second et dernier article. Voir la *Revue*, t. XXIII, p. 305.

et des plus troublantes. La première mention qui soit faite de lui date du XVIIe siècle. Ni François de Hollande, dans ses écrits allant de 1548 à 1571, ni d'autres chroniqueurs et écrivains du XVIe siècle ne le nomment. Il est cité pour la première fois en 1630 dans les *Dialogos morales historicos y politicos* de Ribeira Pereiro, manuscrit conservé dans la bibliothèque de Porto. Ce peintre quasi fabuleux et mythique, auquel on attribue des ouvrages fort nombreux, — plus de deux cents, — d'époque et de style très différents et très éloignés les uns des autres, a pourtant existé. Il y a même eu plusieurs artistes de ce nom très répandu en Portugal. Grao Vasco, à ce que prétend Raczynski[1], s'appelerait en réalité Vasco Fernandez; il aurait eu pour père Francisco Fernandez, également peintre, et serait né à Vizeu en 1552. Cette date expliquerait que François de Hollande n'ait pu le mentionner en 1548, ni le comprendre dans la liste des artistes dressée en 1571 ; il avait alors à peine dix-neuf ans. Robinson[2], de son côté, a découvert en Portugal trois panneaux signés d'un Vasco Fernandez qui n'a rien de commun avec le premier. Il en est d'autres encore, mais le seul digne de sa renommée est l'auteur du célèbre *Calvaire* de Vizeu, peint en 1570. La composition, des plus compliquées, figure le Christ en croix entre les deux larrons, les Saintes Femmes et saint Jean; au second plan, des soldats se partagent les vêtements du divin supplicié; plus loin, se voient des hommes d'armes à cheval, armés de la lance, et, au fond, Judas pendu à une branche d'arbre.

L'œuvre témoigne d'influences opposées, italiennes et flamandes ; elle n'en reste pas moins particulièrement apparentée aux écoles du Nord. Peut-être, comme le veulent certains écrivains, Grao Vasco, ou plutôt Vasco Fernandez, se tint-il en dehors du mouvement artistique de son temps et n'eut-il d'autres maîtres que les estampes flamandes et germaniques répandues en Portugal pendant les règnes de Dom Manoel et de Dom Joao III. C'est peu probable néanmoins, car nombre d'autres peintures de la même époque se rapprochent plus ou moins de son style et de sa manière, entre autres, les quatorze tableaux de la salle capitulaire de Vizeu, la *Cène* de Fontillas, le *Christ* de Santa Cruz de Coimbre, le *Saint Jean* de l'Académie des Beaux-Arts de Lisbonne et nombre d'autres qu'il

1. Le comte A. Raczynski, *les Arts en Portugal*, in-8°. Paris, Renouard, 1846.
2. Robinson, *The early Portuguese schools of painting*. Londres, 1866.

serait trop long d'énumérer ici. Robinson veut voir dans ces ouvrages les productions d'une école nationale bien définie, dérivant de l'école flamande ancienne, primitive, rappelant les panneaux de Van der Weyden, de



GRAO VASCO. — LE CALVAIRE (1570).

Dessin d'après la peinture de Vizeu.

Van der Goes, de Pedro Campaña, tous venus dans la péninsule. Ses caractéristiques seraient un dessin correct, solide, d'une grande vérité dans les attitudes, sans rigidité ni raideur, d'une couleur chaude, aux dominantes de jaune et de carmin. L'existence de cette école trouverait sa confirmation dans le type national des personnages représentés, l'architecture des fonds, plus ou moins apparentés au style manuelin, le caractère

des armes, des bijoux, des broderies, des costumes reproduits dans ces peintures.

Ces divers artistes, prédécesseurs, contemporains ou successeurs de Grao Vasco, sont des plus intéressants; mais si l'on veut les enrégimenter en une école, il est pour ainsi dire impossible de démêler les origines de cette école. Ce qui est indubitable, c'est qu'elle doit beaucoup aux Flamands, ses premiers éducateurs.

L'histoire de l'art en Portugal est la conséquence de l'histoire sociale, politique et commerciale du pays. Celui-ci, aux XVe et XVIe siècles, demeure en rapports constants avec les Flandres, il est donc tout naturel que son art soit alors d'essence flamande. Anvers importe sur les rives du Tage des miniatures de Gérard de Gand, des peintures de van Eyck, de van Orley, de Mabuse, de Patenier; des eaux-fortes de Lucas de Leyde, d'Albert Dürer; des bois de Hans Baldung. Les gravures principalement exercèrent une influence considérable sur les artistes lusitaniens. Il ne faut pas non plus oublier que certains de ceux-ci allerent étudier sur les bords de la Meuse et de l'Escaut. Eduardo et Simon Portugaloys furent élèves à Anvers, le premier de Quentin Matsys, le second, avec Affonso Castro, de Rogier van der Weyden.

Authentiquer les productions des époques nébuleuses de l'art portugais est impossible. Attribuer à tel ou tel maître les principales peintures recueillies par la galerie des Beaux-Arts de Lisbonne est une entreprise hasardeuse et des plus aléatoires. Voici d'abord sept compositions, provenant du Castello de Palmella, relative à la vie du célèbre grand-maître Payo Perez Correa (1242), qui appartinrent jadis à l'ordre de Saint-Jacques de l'Épée, et qui nous le montrent combattant les Maures, demandant à la Vierge d'arrêter le soleil pour lui permettre d'achever la déroute des infidèles, prononçant ses vœux de chevalier, etc. Ces divers tableaux, d'un sentiment religieux très intense, peints, sans aucun doute, sous le règne de Joao III, c'est-à-dire vers 1521, seraient, s'il fallait s'en rapporter au marquis de Souza Holstein, l'œuvre d'un certain Marcos Paeo Perez. Nous n'y contredirons pas, mais nous en souhaiterions la preuve palpable. De la première partie du XVIe siècle sont encore, sans aucun doute, quatre autres panneaux, antérieurement au couvent de San Benito, représentant : *la Visitation*, avec les figures allégoriques de

la Charité, la Pauvreté et l'Humanité; *l'Adoration des Mages, la Présentation au Temple* et *Jésus au milieu des Docteurs*. Viennent ensuite une *Annonciation* et une *Apparition du Christ ressuscité à sa mère*, une *Ascension*, un *Bon Pasteur* et une *Descente du Saint-Esprit* attribués à un religieux hiéronymite, Frey Carlos, qui travaillait vers 1535; mais Frey Carlos était-il même portugais ? Taborda affirme qu'il était flamand et avait prononcé ses vœux en 1517. Velasco de Coimbre, dont Raczynski, qui a pourtant si minutieusement compulsé les archives lusitaniennes, ne parle pas, serait, au dire du directeur de l'Académie des Beaux-Arts de Lisbonne, l'auteur d'une suite en sept tableaux de l'*Histoire de la Vierge* et d'une *Mère du Christ* servie par les anges, d'un beau caractère; mais sur quoi est appuyée cette assertion ?

D'une date un peu moins ancienne, notons un triptyque d'un artiste inconnu, montrant l'*Enfant Jésus sur les genoux de sa mère* et, à ses côtés, deux anges lui offrant un lis et des fraises; les volets : l'un, *Saint Jean-Baptiste* avec le prince Joao; l'autre, *Saint Dominique* avec le prince Affonso; enfin, d'un autre anonyme, une *Vierge triomphante* et un *Prophète Daniel* rendant la justice.

La plupart de ces compositions présentent surtout des tendances flamandes.

A peu près à la même époque vivait Carvalho, qui dut aller étudier son art à Florence et à Venise, dans les dernières années du XVe siècle. De cet artiste à peu près ignoré on ne connaît qu'un seul tableau signé, des plus remarquables, représentant une jeune femme avec les attributs de sainte Catherine, et appartenant aux collections nationales espagnoles, qui semble être le portrait de Catherine d'Aragon, fille des Rois Catholiques, première femme de Henri VIII d'Angleterre. Correa, probablement un peu plus jeune que Carvalho, dont on voit nombre de panneaux à Madrid, et qui a travaillé comme lui en Italie, est-il Portugais ou Espagnol, on n'en sait trop rien ? Depuis lors, les peintres portugais orientés vers l'Italie perdent grandement de leur caractère. Un peu plus tard apparaissent Amaro da Valle, né vers le milieu du XVIe siècle, mort à Lisbonne aux environs de 1619, auquel on donne un *Christ en croix*, placé sur un des autels de la chapelle du couvent de Saint-François de Lisbonne; Josefa Ayala d'Abidos, qui jouit de son temps, en plein XVIIe siècle, d'une grande

réputation, et dont le musée des Beaux-Arts montre un *Mariage mystique de sainte Catherine*, sur cuivre; Francisco de Vieira de Mattos, né à Lisbonne en 1699, mort en 1783, malgré sa vie vagabonde, le plus célèbre et le plus fécond des peintres de son époque; la galerie de Lisbonne possède de lui un *Saint Augustin* et une *Vierge au rosaire*. Clôturons cette énumération par Antonio Sequeira, né en 1768, dont les productions sont dispersées dans les édifices religieux et les palais royaux portugais. Ces divers artistes s'adonnèrent aussi au portrait, marchant dans le sillage des maîtres français, d'abord de Largillière, Rigaud, Sébastien Bourdon, puis dans celui d'autres peintres de moindre envergure, appelés par Philippe V à la cour d'Espagne, tels que les frères Charles et Henri Beaubrun, Jean Nocret et Louis-Michel Van Loo, dont l'influence se fit également sentir à Lisbonne.

Les compositions mythologiques eurent aussi leur tour, et quand, après l'épouvantable tremblement de terre qui détruisit aux trois quarts la capitale, Pombal la réédifia, la peinture n'eut pas d'autre objectif que d'imiter le style Louis XV, auquel se mêla un je ne sais quoi d'exotique qui conserve à ces productions un goût tout spécial et quelque peu étrange.

C'est surtout dans les arts mineurs que le Portugal se distingue et brille d'un éclat sans pareil.

L'orfèvrerie a produit d'inestimables chefs-d'œuvre. Ses manifestations peuvent se diviser en trois périodes : la première s'étend des temps romano-byzantins au milieu du xve siècle; la seconde, du milieu du xve siècle à la fin du xvie, alors que Philippe II d'Espagne, qui vient d'asservir le Portugal, introduit sur les bords du Tage les idées de la Renaissance; la troisième commence à cette date pour se continuer jusqu'à nos jours.

Dans sa première période, l'orfèvrerie montre des objets du culte et particulièrement des croix processionnelles de style romano-byzantin, puis gothique, tendant à se rapprocher des types architectoniques, à lutter et à rivaliser avec la sculpture, bien difficiles à différencier de ceux que renferment les basiliques castillannes.

Au xve siècle seulement, elle se classe, s'affirme, se particularise et atteint un caractère nettement national

Nous en avons pour témoignage l'ostensoir de Belem, à l'architecture évidée, élégante, gracieuse et noble, avec ses personnages en adoration,



Apparition de Jésus ressuscité a sa Mère
(Première moitié du XVIe siècle).
Lisbonne, Galerie des Beaux-Arts

ses feuillages et ses végétations empruntées à l'Orient, au milieu desquels volettent des oiseaux exotiques en émail multicolore, ses sphères mêlées

aux écussons de Dom Manoel, qui le fit exécuter par son orfèvre Gil Vicente, avec le premier or apporté des Indes. Cette pièce hors de pair est le point de départ d'autres de même nature, dont elle est le prototype arrivé d'emblée à son complet épanouissement.

A côté d'elle il convient de placer le triptyque de Notre-Dame d'Oliveira de Guimaraës avec ses dentelles ajourées ; le petit reliquaire en forme de temple aux innombrables émaux du couvent de la Madre de Deos, de Lisbonne ; l'ostensoir de Dom Miguel da Silva de Vizeu ; l'osculatorium en argent ciselé de l'Académie des Beaux-Arts de Lisbonne, avec ses statuettes, ses pinacles, ses décors de tous genres et son bas-relief central ; le coffret de San Pantaleao de la cathédrale de Porto ; la Porta Cœli du tabernacle en argent de Belem. Toujours provenant de Belem, notons la croix d'autel en vermeil du couvent de l'ordre de Saint-Jérôme, supportée par quatre têtes de taureaux, et figurant des scènes de l'Ancien Testament ; le coffret du monastère de Sainte-Marie, soutenu aux quatre coins par des lions couchés, représentant le Saint Sépulcre, surmonté d'un calvaire ; l'ostensoir, exécuté en 1450 par ordre de Joao d'Ornelas, abbé d'Alcobaça ; l'oratoire portatif, de travail indien, offert par Étienne de Gama, le fils de Vasco de Gama, au couvent des Carmes de Vidigueira ; le calice d'or de l'église de Franca de Xira ; enfin la crosse d'évêque de la cathédrale d'Evora dont les délicats bas-reliefs figurent des danses de sirènes et de satyres nus. Faut-il ajouter à cette liste la patène en or à émaux translucides d'Alcobaça, aujourd'hui à la Bibliothèque nationale de Lisbonne ? Peut-être, — quoique cette pièce, du plus haut intérêt, puisse être d'origine flamande ou germanique.

Les émaux qui décorent la plupart de ces objets prouvent péremptoirement que l'émaillerie a été pratiquée avec grand succès sur les rives du Tage. Que l'éducation des orfèvres lusitaniens ait été faite par des artistes limousins, aucun doute ne peut subsister à cet égard. Il ne faut pas oublier d'ailleurs que, vers 1378, un émailleur français, du nom de Fernay, travaillait à Oviedo, et que les rapports étaient fréquents entre les Asturies et le Portugal.

Les reliquaires, les paix, les patènes, les calices, les triptyques, les ostensoirs, les croix processionnelles restent d'une richesse incroyable en Portugal jusqu'à la fin du XVIII[e] siècle, où ils affectent les formes d'un rococo pour ainsi dire pris de vertige et de folie.

L'orfèvrerie civile ne le cède guère à l'orfèvrerie religieuse et a laissé des bijoux et une vaisselle plate d'une richesse exubérante; le musée d'art ornemental de l'Académie de Lisbonne montre en ce genre un grand bassin en or ciselé de la Renaissance d'une richesse inouïe; au palais d'Ajuda, le roi Dom Luis avait réuni des pièces hors de pair, particulièrement des plateaux en vermeil, figurant des scènes guerrières et religieuses, des animaux, des fleurs, des décors, des festons, des astragales. Dans les premières années du XVIII[e] siècle, sous le règne de Joao V, les services de table témoignent d'un luxe sans pareil.



VELASCO DE COMIBRI (?)
NATIVITÉ DE LA VIERGE (XVI[e] SIÈCLE).
Lisbonne, Galerie des Beaux-Arts.

Les écrivains nationaux prétendent que les dentelles de Malines et de Bruges ont été inspirées des broderies lusitaniennes. L'assertion est peut-être un peu osée. Il n'en est pas moins certain que les Portugais montrèrent une originalité singulière dans l'ornementation des étoffes, suscitée sans doute par la vue des tissus rapportés des Indes par leurs hardis aventuriers. Est-il rien de plus étrange, et de plus charmant à la fois, que leurs broderies, leurs modèles de peaux découpées, leurs gants brodés de perles, des XVI[e] et XVII[e] siècles ?

Les soieries, les velours, les brocarts des chapes et des dalmatiques des cathédrales de Vizeu, de Guimaraës, de Coïmbre, de Braga, sont des merveilles

dont le caractère est approprié à souhait au style de ces monuments. Il convient de mentionner à part la vénérable mitre de soie blanche brodée d'or du XIIIe siècle, trouvée à côté d'un bâton épiscopal dans un ermitage de Castro Daire; la chape de l'abbesse du couvent de Lorvao ; la garniture de la chaire de la chapelle de ce même monastère, où, sur un fond de soie cramoisie, dans un grand médaillon brodé d'or, l'aigle de Jupiter enlève Ganymède dans ses serres.

L'ébénisterie, de tout temps pratiquée avec honneur en Portugal, a meublé les édifices religieux de stalles, de confessionnaux, de chaires, de lutrins, de bancs, de balustrades de chœur; les édifices civils, de buffets, d'armoires, de consoles, de dressoirs, de sièges. Ces menuiseries en bois de cèdre, de rose, d'ébène et d'autres essences rares sont souvent incrustées d'os, d'ivoire, de nacre, d'argent et même de cuir. Certaines églises, comme celle do Espinheiro, sont parquetées en marqueteries précieuses. Mentionnons aussi les bahuts menuisés à Goa au XVIIIe siècle, dans un goût indo-portugais très curieux.

Faut-il rattacher à l'ébénisterie ces fastueux carrosses sculptés, ciselés, peints et dorés, si riches et si extravagants dans leur luxe fou, dont on ne trouve nulle part l'équivalent. Pourquoi pas? Comme l'a dit Ch. Yriarte, avec grande justesse, les Indes elles-mêmes et les délires d'ornementation des artistes de l'Extrême-Orient dans les sculptures sur bois des bonzeries et des temples n'approchent pas de ces étonnants véhicules. Et dire que plus de soixante de ces carrosses se trouvent réunis dans les remises du petit palais de Belem! A côté de ces voitures, sont les harnais de leur cavalerie, qui peuvent lutter avec elles de richesse et de faste.

La peinture sur verre est loin d'être sans valeur en Portugal; ses vieilles cathédrales et ses vénérables églises sont, pour la plupart, éclairées par de hautes fenêtres, à travers lesquelles le soleil illumine leurs nefs d'éclairs multicolores. La grande rose de l'église d'Oliveira à Guimaraës est un véritable chef-d'œuvre : la salle du chapitre de Batalha renferme des vitraux remarquables, représentant, en figures de grandeur naturelle, les différentes scènes de la Passion.

Dans la sacristie de l'église du monastère de Graça, transformé en caserne, on conservait naguère une verrière en couleurs d'une grande

beauté; une autre, non moins remarquable, se trouvait dans le couvent des Franciscains de Lisbonne.

Enfin, la céramique, en plus des statues en terre cuite dont il a déjà été question, a créé des plaques de faïence pouvant rivaliser avec les plus belles des provinces de Valence et d'Andalousie. On en rencontre partout, aussi bien dans les palais que dans les plus humbles masures. Tantôt elles décorent les façades des édifices, en encadrent les portes, tantôt elles en garnissent les murailles intérieures à des hauteurs des plus variables. D'ordinaire, elles présentent un fond blanchâtre décoré de dessins, souvent bleus, figurant des scènes empruntées à l'histoire sacrée ou profane, des épisodes de la vie champêtre, des paysages, des fleurs, des motifs purement ornementaux; leurs dessins sont en relief ou à plat. Les plus remarquables sont les plus anciennes.



GIL VICENTE. — OSTENSOIR DE BELEM (DÉBUT DU XVI[e] SIÈCLE).

Nous savons peu de choses sur leurs origines. Sont-elles moresques, sont-elles flamandes ou hollandaises? Il est bien difficile de se prononcer. Juromenha, le correspondant de Raczynski, prétend en avoir vu, dans le

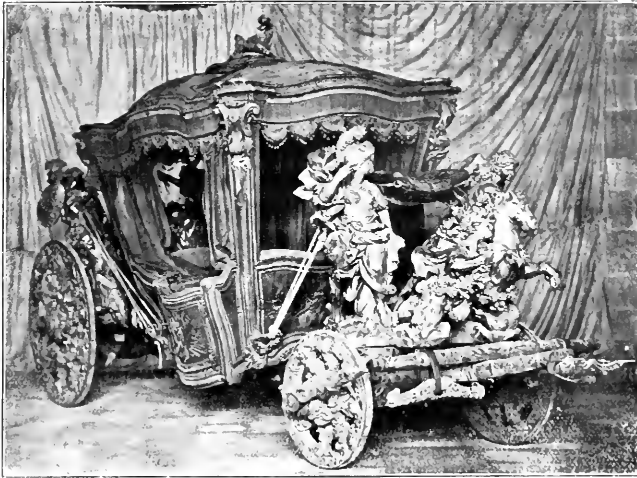
couvent dos Cardeas de Jésus de la rue Formosa de Lisbonne, dans la première partie du siècle dernier, signées d'un artiste flamand: Céan Bermudez cite un peintre céramiste, Juan Flores, originaire des Flandres, et surnommé le maître des azulejos, vivant du temps de Philippe II, en 1565. Amador de los Rios prétend que les premiers revêtements de faïence furent apportés de Séville en Portugal à la fin du XVIe siècle. Toujours est-il que, dès le XVe siècle, les azulejos étaient déjà d'un emploi fréquent. L'église de la Madre de Deos *extra-muros*, de Lisbonne, fondée par la reine Leonora, femme de Joao II, montre de remarquables médaillons de cette époque. Les églises paroissiales de Saint-André d'Alfama, d'Alcochete et d'Aldea Galega de Merceana sont décorées de curieux carreaux de faïence et, sur quelques-uns de ceux d'Alcochete, on croit retrouver les traits de Joao II. D'autres spécimens décorent la maison des orphelins de la Mourario et les églises du Paradis et de Saint-Mamède d'Evora.

La vogue des azulejos augmentera encore; à la fin du XVIe siècle, dans la chapelle des religieuses de Sainte-Anne, près du tombeau de Camoëns, on plaça un trophée composé de carreaux céramiques; à Arroios, on voyait naguère un carrelage figurant la bataille d'Ameixal, gagnée par Dom Sancho Manoel, lors de la proclamation de Joao IV. Le comte d'Almada, un des instigateurs de la révolution de 1640, avait fait exécuter en même matière, dans le grand salon de son palais, les principaux épisodes de la libération de sa patrie. Aux XVIIe et XVIIIe siècles, les azulejos ne virent pas leur usage décroître, tout au contraire: il n'est guère, à ces époques, d'édifice où l'on n'en rencontre. Les murailles des escaliers de l'hôpital Saint-Joseph et du couvent de Jésus, de Lisbonne, sont revêtues de faïences historiées, sur lesquelles se déroulent des scènes de l'Ancien et du Nouveau Testament. Le couvent de Loios et le collège des Jésuites d'Evora offrent de vastes décorations d'azulejos, exécutées entre 1711 et 1747 par un certain Antonio de Oliveira, montrant des épisodes historiques ou des sujets champêtres.

Raczynski cite avec de grands éloges les faïences historiées de la *Quinta* du marquis de Fronteira, à Benfica; du couvent de la Trinité, à Lisbonne, représentant la prise d'Arzilla; du cloître de Penha Longa, à Cintra. Nulle part on n'en trouve un plus grand nombre qu'au palais royal de Cintra, aussi bien anciennes que relativement modernes, dont certaines,

quelque étonnante que la constatation en puisse paraître, font involontairement songer aux plaques anglaises de la fabrique de Wedgwood.

La céramique portugaise ne consiste pas uniquement en azulejos; elle a encore produit un grand nombre de vases et de vaisselles à fond blanc à décors d'arabesques, de rinceaux, de paysages, de fleurs ordinairement bleues, plus rarement de couleurs dans lesquelles dominent le vert, le



CARROSSE DE GALA (XVIIIe SIÈCLE).
Palais de Belem

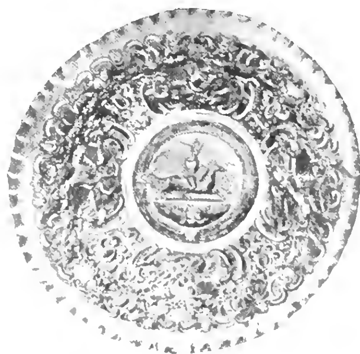
jaune et le violet. La manufacture royale de Rato, à Lisbonne, a fabriqué des vases, des vaisselles, même des objets se rattachant à la sculpture, tels que des têtes de nègres coiffés d'un turban, des récipients à anses composées de génies couronnés et surmontés de poissons, de fruits, de légumes en relief; de flambeaux, dont la tige consiste en un dauphin appuyé sur des coquilles et des plantes marines; des bustes, entre autres ceux de Maria I et de Pedro III, *Portugalis regibus*. D'autres manufactures, disséminées dans le royaume, particulièrement à Caldas da Rainha, Coimbre, Porto, qui en renfermait au moins deux — la fabrique royale de Cava-

quinho et la fabrique de San Antonio — sont sortis des pots de pharmacie, des vaisselles armoriées, des assiettes à fleurs, des fontaines posées sur leurs piédestaux à branchages et à fleurs en relief. En 1775, Bartolomeo da Costa, sculpteur et même fondeur, modelait des figures en pâte tendre fort appréciées.

Dans les arts mineurs, comme dans l'architecture, la peinture et la sculpture, la tendance de l'art portugais a été l'excès, la pléthore, l'exagération, l'exubérance, et, malgré tout, contre toute vraisemblance, par cette voie, il arrive à un style, et à un caractère qui lui est propre et bien national.

La conclusion de ce qui précède, c'est que cet art est la complète expression de la nation qu'il a constamment suivie dans ses évolutions. Dans ses commencements, il tâtonne et se contente de reproduire ou d'interpréter les modèles fournis par les nations étrangères, d'où sortent ses souverains. Plus tard, lorsque ce petit royaume étonne le monde par son audace, son énergie, son courage, et conquiert l'empire des mers, son art devient grand comme lui, puis, avec la nation, il se recueille dans les années d'adversité, sans cesser pour cela de témoigner d'une vitalité étonnante, dont la preuve éclatante se trouve dans la reconstruction de Lisbonne après le terrible tremblement de terre de 1775.

Paul LAFOND



Plat en argent (XVIII[e] siècle).

BIBLIOGRAPHIE

Au Japon. Promenades aux sanctuaires de l'art, par Gaston Migeon. — Paris, Hachette, in-16.

« C'est un des pays sur lesquels on a le plus écrit et c'est peut-être un de ceux qui demeurent le plus ignorés, tellement on s'est peu soucié de pénétrer en son intimité, et le Japon, avec une rare pudeur, ne livre pas au premier venu les délicatesses de son âme. » Ainsi parle, à la première page de son joli livre, le conservateur des objets d'art du musée du Louvre, qui vient de passer au Japon plusieurs mois d'étude et qui n'en a pas rapporté que des souvenirs.

M. Gaston Migeon n'avait pas attendu ce voyage pour témoigner de sa prédilection pour les œuvres des peintres, des graveurs, des bronziers et des ivoiriers nippons, et il n'est pas inutile de rappeler à ce propos que c'est à son initiative qu'est due la création de la section japonaise du musée du Louvre : aussi n'est-il pas besoin de feuilleter bien des pages de son pèlerinage aux sanctuaires de l'art japonais pour se convaincre qu'il a dû réaliser là un de ses rêves les plus longuement caressés. Encore faut-il lui savoir gré de n'avoir pas joui de ses impressions en égoïste, et de nous avoir associé à ses promenades : ce sont à la fois les paysages et les mœurs, mais surtout les monuments et les œuvres d'art qu'il s'est attaché à évoquer, et il a su montrer, s'il en était besoin encore, que le Japon ne tient pas tout entier dans les grâces fardées d'une poupée de maison de thé.

E. D.

Jusepe de Ribera, von August L. Mayer. — Leipzig, Verlag von Karl Hiersemann, 1908, in-8°.

Il n'existait pas jusqu'à ce jour de monographie de Ribera complète et qui eût une valeur critique sérieuse. La gloire des peintres sévillans du XVIIe siècle a quelque peu obscurci la sienne aux yeux de nos contemporains, et peut-être ne lui accorde-t-on plus le rang qu'il mérite dans la peinture espagnole. Bien qu'il ait quitté de très bonne heure Valence pour l'Italie et qu'il ait vécu à Naples jusqu'à sa mort, en 1652, bien qu'il ait fortement subi l'influence de l'art italien, il est foncièrement de son pays : il avait raison de signer ses toiles : *Jusepe de Ribera español*, et ses compatriotes d'adoption avaient raison de le nommer « lo Spagnoletto ». Quelque chose manquerait à l'image que ses peintres nous donnent de l'Espagne, si, auprès du naturalisme génial de Velazquez, de l'âpre poésie de Zurbaran et de la tendre piété de Murillo, on ne plaçait le réalisme puissant et grave, la passion ardente et concentrée du maître valencien.

C'est donc un livre des plus utiles que M. Mayer vient d'ajouter à la série des *Kunstgeschichtlichen Monographien* éditée par la maison Hiersemann, dont il forme le 10e volume. Tout ce qu'on sait de certain sur la vie de Ribera s'y trouve rassemblé ; ses peintures et ses gravures sont chronologiquement étudiées dans le plus grand détail et séparées des faux, des copies ou des imitations qui passent sous son nom dans la plupart des galeries. Un catalogue des tableaux et des dessins termine cette étude, qu'illustrent 59 bonnes phototypies. Rien ne manque, on le voit, à cet ouvrage parfaitement clair et précis de ce qu'est en droit d'exiger le lecteur désireux de s'instruire.

On souhaiterait cependant que les chapitres sur l'art et l'influence de Ribera fussent moins sommaires et moins secs, et aussi que sa personnalité se dégageât de façon plus complète et plus vivante. Mais comme les éléments de sa physionomie sont tous et très justement indiqués au cours de l'examen de ses œuvres, son portrait se composera de lui-même dans l'esprit du lecteur.

P. A.

Petites villes d'Italie. — II. Emilie, Marches, Ombrie, par André MAUREL. — Paris, Hachette, 1908, in-16.

M. André Maurel, qui nous avait fait visiter, il y a deux ans, la Vénétie et la Toscane, reprend aujourd'hui sa promenade interrompue et nous entraîne au travers des vieilles cités de l'Émilie, des Marches et de l'Ombrie, Parme et Modène, Urbin et Pesaro, Spolète et Montefalco, pour n'en citer que quelques-unes, dont les noms sonores ont le don d'évoquer des gloires disparues, riches, les unes et les autres, de monuments et de souvenirs.

On s'imagine trop volontiers qu'on connaît un peu l'Italie, parce qu'on a fait quelques séjours dans les capitales. Venise, Florence, Rome ne sont pourtant que les grands centres où est venu peu à peu aboutir et se résumer le mouvement des divers patriotismes municipaux. Comment, par exemple, comprendre le Raphaël de Rome, si on ignore les débuts de l'école d'Urbin, si on ne l'a pas suivie se fondant dans celle de l'Ombrie, se fortifiant au contact de l'art florentin pour aboutir à la magnifique beauté des Chambres du Vatican.

C'est là qu'est le haut intérêt du nouveau volume de M. André Maurel, historien et philosophe, en même temps qu'amateur passionné des choses de l'art ; c'est vraiment plaisir et profit de le suivre au travers de ces « petites villes » aux remparts démantelés, « attirantes et farouches », demeurées « citadelles et reliquaires ».

J. C.

L'École d'art. Histoire des paysages en France. — Paris, H. Laurens, 1908, in-8°.

Ce volume est composé par la réunion, mise au point et illustrée, des conférences faites sur l'histoire du paysage à l'École des hautes études sociales en 1905-1906.

On se rappelle que ces conférences avaient été demandées aux spécialistes des différentes époques de l'histoire de l'art : le regretté Henri Bouchot avait ouvert la série avec le paysage chez les primitifs, M. Charles Diehl avait parlé du paysage en

Italie au XVIe siècle. M. Louis Gillet du paysage français du XVIIe siècle, M. Raymond Bouyer de Poussin et de Claude Lorrain; MM. P. Marcel, L. Deshairs, F. Benoit, L. Rosenthal, Ch. Saunier, H. Marcel, E. Sarradin et Th. Duret, des principales formules paysagistes du XVIIIe et du XIXe siècle, de Watteau aux impressionnistes, en passant par l'Empire, le Romantisme et l'école de Barbizon.

A ces études qu'un lien logique rattache, on a conservé les différences d'exécution et d'allures qu'elles tirent de la diversité de leur provenance : le lecteur y trouvera « plutôt un attrait qu'une gêne », dit très justement M. Henry Marcel dans la préface qui ouvre le volume et qui contient un coup d'œil d'ensemble sur l'histoire du paysage, en même temps qu'une esquisse d'un chapitre non traité dans le livre : le paysage de demain. M. H. Marcel indique un retour au paysage dessiné, plus tranquille d'éclairage, plus sobre de reflets, moins ennemi des ombres, une peinture d'émotion et de sentiment, après « le coup de soleil de l'impressionnisme ».

Les Ruines d'Angkor, de Duong-Duong et de My-son, lettres et journal de route de Charles CARPEAUX (1901-1904). — Paris, A. Challamel, gr. in-8°.

Mme Carpeaux aura eu, avant de mourir, deux bonheurs intimes qui ont pu la consoler en quelque façon des tristesses que la vie ne lui avait pas épargnées : elle a préparé et vu réussir au mieux l'exposition Carpeaux, qui fut le « clou » du dernier Salon d'Automne, et elle a pu voir paraître, publiés par ses soins, les lettres et le journal de route de son fils, au cours de la mission au Cambodge et en Annam, d'où il ne devait pas revenir.

Cette relation, abondamment illustrée, écrite d'un style alerte et sobre, toute pleine de la joie de vivre, de travailler, de découvrir, relate au jour le jour l'existence de l'explorateur que l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres et l'École française d'Extrême-Orient avaient envoyé étudier sur place les monuments ruinés d'Angkor, de Duong-Duong et de My-son. La récolte promettait d'être superbe : par malheur, celui qui l'avait cueillie ne se trouva plus là pour l'engranger : il était tombé, victime de son dévouement à l'art et à la science, avant d'avoir pu donner toute sa mesure.

Répertoire général des collectionneurs de la France et de l'étranger, par E. RENART. — Maisons-Alfort, chez l'auteur, in-16.

C'est une manière de *Bottin de la Curiosité*, qui rendra d'inappréciables services aux chercheurs : il contient, sous un format très réduit, plus de seize mille notices, donnant, non seulement la liste des collectionneurs, leurs adresses et la nature de leurs collections, mais aussi la liste des marchands, des experts, des commissaires-priseurs, des sociétés savantes, des musées, bibliothèques et archives avec leur personnel. Le classement de la liste des collectionneurs, qui forme la plus grosse partie et le plus grand intérêt du livre, est réparti topographiquement ; en outre, l'auteur l'a fait suivre d'une table de concordance énumérant les collections par spécialités, ce qui facilitera grandement les recherches.

Écrits pour l'art, par Émile GALLÉ. — Paris, H. Laurens, 1908, in-18.

Ce volume, dit l'avertissement au lecteur, est destiné à ceux qui ont aimé Émile

Gallé. Il leur fera prendre patience jusqu'à la publication de la vie et de la correspondance de leur ami, en leur remettant sous les yeux, réunies en volume, une partie des publications éparses faites par le regretté maître nancéen.

Ces publications sont de trois sortes : des notes de *floriculture*, qui avaient leur place toute marquée en tête du recueil, puisque, si Émile Gallé a renouvelé l'art décoratif, c'est pour avoir étudié la plante, l'arbre, la fleur, à la fois en artiste et en savant ; des études d'*art décoratif*, exposé de doctrines sur la verrerie, la porcelaine, le meuble, le symbolisme dans le décor, etc., où l'artiste a mis le meilleur de lui-même et résumé les idées maîtresses de toute sa vie ; enfin des *notices d'exposition*, décrivant les objets envoyés par Émile Gallé aux Arts décoratifs de 1884 et à l'Exposition universelle de 1889.

Il n'est guère besoin d'insister sur l'intérêt de ce recueil, puisque c'est, avec sa présence aux expositions et son enseignement à Nancy, un des moyens par lesquels l'influence du grand artiste lorrain s'est manifestée ; aussi, quand M. L. de Fourcaud l'étudia dans la *Revue* (t. XI et XII), n'eut-il garde d'omettre ces écrits de théorie et de pratique, ces descriptions d'œuvres d'art, ces aperçus critiques qu'Émile Gallé avait confiés à des recueils parisiens ou provinciaux et dont on a eu la pieuse pensée de former comme un corps de doctrine.

E. D.

LIVRES NOUVEAUX

— *Le Térence des ducs*, par Henry Martin. — Paris, Plon, Nourrit et Cie, in-4°, pl., 150 fr.

— *Itinéraire artistique de Paris*, par Victor Chevillard. — Paris, Librairie théâtrale, in-8°, 5 fr.

— *Benvenuto Cellini, à Paris sous François Ier*, par G. de Taurines. — Paris, H. Daragon, in-8°, pl., 6 fr.

— *Les Promenades d'un artiste au musée du Louvre*, par Jean-François Raffaëlli. Préface de Maurice Barrès. — Paris, P. Lamm et librairie des « Annales », gr. in-8°, fig., 6 fr.

— *Au Japon. Promenades aux sanctuaires de l'art*, par Gaston Migeon. — Paris, Hachette, in-16, pl., 4 fr.

— *Heures d'Ombrie*, par Gabriel Faure. — Paris, E. Sansot, in-16, 3 fr.

— *Les Villes d'art célèbres. Munich*, par Jean Chantavoine. — Paris, H. Laurens, gr. in-8°, 4 fr.

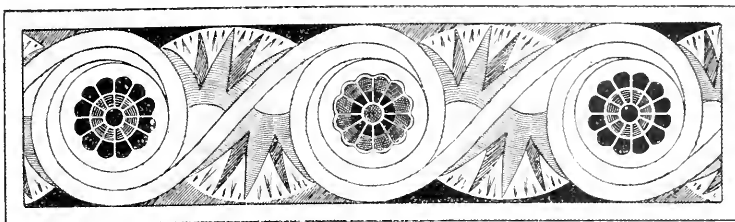
— *La Galerie des bustes*, par Henry Roujon. — Paris, J. Rueff, in-16, 3 fr. 50.

— *Rodin*, par Otto Grautoff. — Bielefeld et Leipzig, Velhagen et Klasing (collection des Künstler-Monographien), in-8°, gr., 3 mk.

— *Les Grands palais de France : Versailles*, planches, avec introduction et notes, par Pierre de Nolhac, conservateur du musée de Versailles. — Paris, Librairie centrale d'art et d'architecture (Ch. Eggimann), in-f°. Paraît en livraisons.

Le gérant : H. Denis.

PARIS. — IMPRIMERIE GEORGES PETIT, 12, RUE GODOT-DE-MAUROI.



LE TRÉSOR DE ZAGAZIG

I

Une fois de plus, le hasard nous a bien servis. Des ouvriers qui pratiquaient un remblai de voie ferrée près de Zagazig, sur l'emplacement de l'ancienne Bubastis, découvrirent, le 22 septembre 1906, dans les ruines d'une maison en briques, un véritable trésor de bijoux et d'orfèvreries égyptiennes. Ils espéraient être seuls à profiter de la trouvaille, mais un de nos surveillants les avait vus, sans en rien manifester sur le moment, de peur d'être maltraité par eux ; le lendemain, il fit son rapport à l'inspecteur indigène, Mohammed Effendi Châban, qui mit aussitôt la police à leurs trousses et qui prévint son chef, M. Edgar, inspecteur général des Antiquités pour les provinces du Delta. Des sondages furent improvisés au bon endroit, tandis que les gendarmes opéraient leurs perquisitions dans les maisons des ouvriers et recouvraient certaines des pièces dérobées. Plusieurs leur échappèrent, qui tombèrent plus tard entre les mains d'un marchand du Caire : une passoire en or, trois fioles en argent non décorées, un large anneau en or ciselé qui renforçait le goulot d'un vase d'argent, des fragments de coupes en argent, le tout sans grande valeur artistique, à l'exception de l'anneau d'or. Les deux plus précieuses, un

pot en argent qui a pour anse une chèvre en or, et un gobelet d'or en forme de lotus mi-épanoui, furent saisies chez les fellahs Moursi Hassanéïn et Es-Sayéd Éid, avant qu'ils les eussent vendus à un bakal grec de la localité. Celui-ci nous les réclama aussitôt, comme étant sa propriété personnelle qu'il aurait acquise à beaux deniers comptants sans notre intervention malencontreuse, et, ses sommations étant demeurées sans réponse, il nous cita en justice. L'affaire traîna quelques semaines, pendant lesquelles M. Edgar exerça une surveillance minutieuse sur les chantiers du chemin de fer. Le 17 octobre enfin, un ouvrier mit à nu d'un coup de pioche plusieurs morceaux de vases en argent : il essaya de les dissimuler, mais nos ghafirs l'en empêchèrent et la fouille continua sous la protection de la police. Les objets gisaient en un tas, l'or entre deux couches d'argent ; le soir même, ils étaient en sûreté. Le travail avait été mené si vite que rien ne fut perdu et qu'il n'y eut point matière à contestation sur notre droit d'aubaine. Pour en finir avec ce récit, j'ajouterai que, le 4 novembre, le tribunal de Zagazig condamna les deux fellahs pour vol à la prison simple et aux frais par moitié ! Le bakal n'en persista pas moins dans ses réclamations, et le bruit courut bientôt chez les indigènes qu'il avait gagné son procès en cour d'appel : nous avions été contraints à lui remettre le corps du litige, sous peine d'une amende considérable pour chaque jour de retard. Les marchands n'hésitent jamais à répandre parmi le peuple des mensonges de ce genre : ils rehaussent ainsi leur prestige auprès des fellahs et entretiennent ceux-ci dans l'idée qu'il n'ont rien à craindre du Service des Antiquités.

Le trésor en sûreté, il fallait nous rendre compte des conditions dans lesquelles il était arrivé jusqu'à nous. On y distinguait au premier coup d'œil deux séries très différentes : l'une qui comprenait des bijoux et des vases en argent ou en or, d'une facture très habile, remontait à la XIXe dynastie ; l'autre était composée exclusivement d'argenterie dont la grossièreté trahissait une époque beaucoup plus récente. Le tout, bien que recueilli à deux moments et en deux places quelque peu distantes l'une de l'autre, constituait-il à l'origine un dépôt unique ? Ainsi que nous l'avons vu, le gros faisait masse parmi les débris de deux ou trois jarres, qui s'étaient brisées d'elles-mêmes au cours des siècles sous la pression continue des terres ; les objets semblaient avoir été amoncelés irrégulié-

rement, les plus précieux au milieu, les autres formant lit au-dessus et au-dessous. Nous avions même, adhérant encore à un large éclat de poterie, un culot moitié de boue durcie et moitié de métal, où l'on reconnaissait, sur un précipité de boucles d'oreilles et de bracelets moins anciens, les restes de plusieurs coupes pharaoniques. Comment expliquer alors que des épaves d'âges si différents eussent été réunies dans un même lieu ? Beaucoup d'entre elles sont intactes, mais d'autres ont été cisaillées ou rompues de parti-pris et les fragments fondus : elles sont d'ailleurs entremêlées à des lames d'argent pliées et à des lingots provenant d'orfèvreries semblables à celles qui subsistent. Or, on sait ce qui se passe, non seulement en Égypte, mais dans nos pays européens, lorsque des paysans déterrent un trésor en retournant leurs champs : ils le portent à un bijoutier, qui le leur achète au poids, le jette au creuset sans s'inquiéter le plus souvent de la perte qui en résulte pour l'art ou la science, et le transforme en horreurs modernes. C'est à quelque aventure de ce genre que nous devons posséder le nôtre. Un fellah, qui vivait, je pense, pendant les siècles de la domination romaine, ramassa dans les ruines près de Zagazig, sinon à Zagazig même, de l'argenterie qu'il vendit à un orfèvre du cru. Celui-ci en dénatura une part pour les besoins de son métier, puis il garda le reste avec l'intention, soit de le recéder tel quel à un amateur, soit de lui faire subir le sort du premier lot, lorsqu'il aurait épuisé celui-ci. Une sédition locale ou le sac de la ville par une troupe ennemie le contraignit-il à cacher son bien dans deux trous distincts ? Son fonds de boutique une fois couché dans la terre, il ne l'en tira plus, et c'est de lui que nous l'avons reçu presque sans intermédiaire, il y a seize mois.

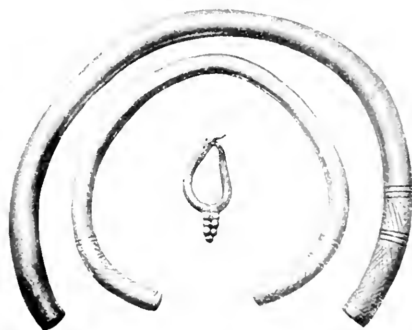


FIG. 1. — TYPES DE BRACELETS ET DE BOUCLES D'OREILLE, EN ARGENT.

II

Je ne dirai rien de la pacotille qu'il se fabriquait à lui-même. Les types en sont déjà ceux de l'Égypte actuelle, et l'on jurerait volontiers de la plupart d'entre eux qu'ils ont été conçus à l'intention des fellahs, il y a vingt ans au plus : des boucles d'oreille en pendeloques ou en anneaux oblongs, à la partie inférieure desquelles huit ou dix perles de métal sont soudées par grappes, des bagues à chatons plats décorés ou nus pour y graver un nom, des bracelets constitués par un simple jonc d'argent battu, aminci à chaque extrémité et vêtu d'un réseau en losange que deux ou trois traits creusés au ciseau arrêtent sans élégance : les bouts, coupés droit, se rapprochent de très près lorsque la pièce est terminée, mais ils ne se rejoignent pas, et ils prêtent afin de faciliter la mise au poignet (fig. 1). C'est l'œuvre honnête d'un brave homme qui n'épargnait pas l'étoffe, mais qui savait de son métier juste ce qu'il en fallait pour contenter une clientèle peu difficile : le goût n'était plus très fin à Bubastis chez les gens qui achetaient ces belles choses, ou peut-être trouvaient-elles leur débit seulement dans les quartiers populaires. Nous possédons beaucoup mieux au musée du Caire, et si le trésor nouveau ne nous avait livré que des pauvretés pareilles, il aurait été expédié soudain à la salle de vente, pour la joie des touristes.

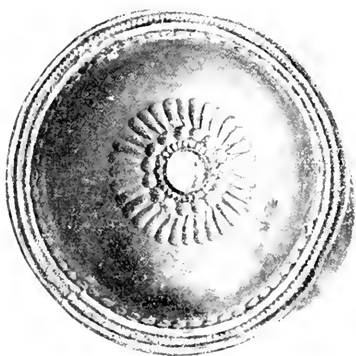


Fig. 2. — Boucle d'oreille en or du trésor de Zagazig.

Le contraste est frappant dès qu'on passe à ce qui nous vient de l'âge pharaonique. Non qu'il faille les ranger parmi ce que l'on connaît de meilleur en leur genre : le siècle de Ramsès II auquel ils appartiennent marque déjà un goût moins sûr que celui des siècles qui le précèdent, et je n'aurai garde de les comparer ni à ceux de Dahchour, ni à ceux de la

reine Ahhotpou. Un des colliers est le plastron vulgaire, à cinq bandes de petits tubes en pierre et en terre émaillée, garni sur son pourtour d'une frange d'oves battants en or, incrustés de pierres colorées. Un autre collier, également en or, sortirait un peu de la banalité, avec ses huit rangs de pendeloques en bouteille, accrochées à des chaînettes de perles mêmes, si c'était là vraiment sa disposition originelle : mais les éléments avaient été disjoints anciennement, et nous les avons remontés nous-mêmes,



Fig. 3. — L'un des bracelets de Ramsès II, ouvert.

afin de les conserver avec moindre risque de perte. Cinq boucles d'oreille lenticulaires se composent chacune de deux pellicules d'or convexes, pincées l'une sur l'autre à la périphérie et réunies par un ourlet de filigrane, puis frappées en leur milieu d'une rosace qui groupe ses folioles autour d'un bouton en or ou en émail : un tube d'or, soudé à l'intérieur et rayé en pas de vis, passait à travers le lobe et s'ajustait à un bouton disparu, qui, serrant contre la chair, maintenait le bijou en place (fig. 2). Il y avait aussi un bracelet en grains de métal et d'émail, semblable à ceux d'Ahhotpou et des princesses de Dahchour, mais la fermeture nous est parvenue seule.

une fermeture à glissière du système le plus primitif et qui n'a de prix que celui de l'or. L'honneur de cette série était à n'en pas douter, la paire de bracelets en or et lapis-lazuli, sur lesquels on lit le cartouche-prénom, Ousimarès-Osymandyas, de Ramsès II (fig. 3 et 4).

Ce sont deux portions de cercle à peu près égales, reliées entre elles par deux charnières, la première roulant sur axe fixe, la seconde à clavette mobile qu'on enlevait afin d'ouvrir le bracelet. La portion postérieure est une simple lame d'or poli, haute de quatre centimètres environ, sur laquelle huit cordons et huit baguettes unies sont appliqués côte à côte. Chaque cordon alterne avec une baguette, et le tout est bordé aux extrémités d'un ruban parallèle à la charnière : il est surchargé de deux rangs de grains soudés bout à bout et que deux chaînettes plates à torsade double tiennent bien en file. La portion du devant va s'évasant jusqu'en son milieu, où elle atteint six centimètres de hauteur ; elle est bordée aux charnières par un rang d'oves serti entre deux chaînettes plates, le long des courbes par un cordon flanqué de deux baguettes. Un second cadre, inclus dans le premier, est d'un dessin plus compliqué : un double motif de grains et de chaînettes en épouse les courbes, mais on y voit, du côté de la charnière fixe, le cartouche-prénom de Ramsès II, et, du côté de la charnière mobile, deux bandes de grains et de losanges en filigrane sur fond mat. Dans l'espace ainsi réservé, l'orfèvre avait cerné d'une ligne de grains et d'un filet

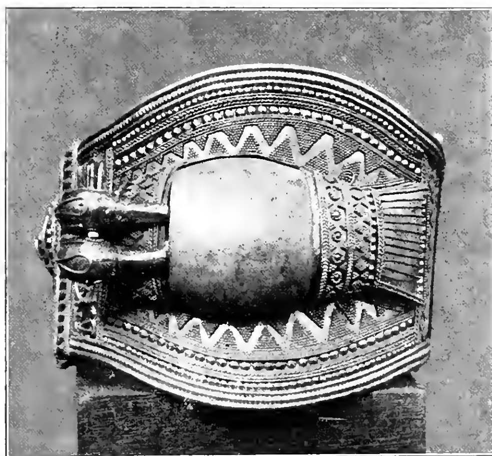


Fig. 4. — L'un des bracelets de Ramsès II, fermé.

mince la silhouette d'un groupe de canards posés à plats. Les deux corps, qui sont empaquetés de manière à se combiner comme en un corps unique, sont figurés par une pièce de lapis-lazuli taillé et poli finement. L'arrière-train est emprisonné dans un étui en or, décoré d'un semis de boutons et de losanges ; les queues réunies simulent un éventail en lapis rayé de fils d'or qui marquent la séparation des plumes. Une gaine en or, de travail analogue, enveloppe la poitrine : les deux cous s'en échappent d'un mouvement très franc, et les deux têtes, se tordant, viennent reposer symétriquement sur le dos des bêtes. Entre elles et le cadre, un ruban lisse court en zigzags aigus sur un semis de granules. L'ensemble est un peu lourd et l'on préférerait que l'artiste se fût montré d'un goût plus sobre : cela dit, on reconnaîtra volontiers que son œuvre a été conçue avec une entente parfaite de l'ornementation et la maîtrise de tous les secrets du métier.



Fig. 5. — Calice de la reine Taouosrit.

Hauteur : 0m09[illegible].

On retrouvera sans peine les procédés qu'il maniait si bien, si on les va chercher auprès des orfèvres de l'Égypte contemporaine, surtout chez ceux qui, vivant dans les bourgs perdus, ont subi l'influence européenne moins fortement que leurs confrères des villes. Certes les modèles qu'ils copient ne sont jamais d'une imagination aussi raffinée ou d'une exécution aussi savante ; on y distingue pourtant la plupart des tours de main et des partis décoratifs dont nous constatons ici l'emploi, losanges, chevrons, cordons à torsade simple, chaînettes à double tresse, bâtonnets arrondis, filets, filigranes en lignes ou en semis. Les lingots sont battus, étirés,

façonnés, polis, sur la même petite enclume. Les granules sont soufflés comme autrefois dans la poudre de charbon, et l'adresse avec laquelle on les assemble et on les soude pour obtenir les dessins voulus, n'est pas moindre qu'au temps des Pharaons. L'Égypte du présent, en cela comme en beaucoup d'autres industries, a hérité directement de l'Egypte de jadis, et nous n'avons qu'à regarder ses artisans dans leur échope pour savoir comment les sujets de Ramsès II travaillaient.



Fig. 6. — Le plus petit des deux vases en or de Zagazig, vu de face.

III

Les vases en or et en argent sont de quelques années postérieurs aux bracelets. On lit en effet sur l'un d'eux le nom de Taouosrit, une arrière-petite-fille de Ramsès II qui épousa successivement Siphtah et Sétoui II et qui eut son heure de célébrité aux derniers jours de la XIXe dynastie. C'est un lotus à demi épanoui, monté sur sa tige (fig. 5). Le calice de la fleur est pris dans une feuille d'or mince, non doublée, coupée net sur le bord extérieur. La tige est lisse, sauf à l'endroit où l'on a gravé le cartouche : elle s'étale et elle s'aplatit par en bas pour former pied, et l'évasement est décoré de folioles retenues par trois bandeaux circulaires : les lignes sont assez harmonieuses, mais l'exécution est sommaire, et l'objet mériterait à peine une mention brève dans notre catalogue, n'était le nom royal qui permet de lui assigner une date certaine : la valeur artistique le cède ici à la valeur archéologique.

Il en est autrement des pots d'or qui l'accompagnent. La taille en est médiocre, et le plus petit d'entre eux (fig. 6 et 7) mesure seulement 0m075 de la base au sommet, mais la justesse des proportions fait d'eux des modèles accomplis du genre de vaisselle qui parait les dressoirs ou la table des Égyptiens riches. La panse est arrondie, surmontée d'un cou droit presque aussi



FIG. 7. — LE PLUS PETIT DES DEUX VASES EN OR DE ZAGAZIG, VU DE DERRIÈRE.

haut qu'elle même, et dont le bord supérieur se recourbe légèrement en dehors. Un ornement au trait s'étale sur la face antérieure, simulant un de ces colliers larges, en pétales de lotus, dont les Égyptiens s'ornaient les jours de fête. Les deux liens avec lesquels on l'ajustait au cou retombent en ondulant de droite et de gauche, et deux chattes, les deux chattes de la déesse adorée à Bubastis, les regardent curieusement, l'œil attentif, les reins gonflés, la queue frétillante, les oreilles droites, comme si elles ne

demandaient qu'à jouer avec eux. Un lotus s'échappe de dessous et, sur les pentes de sa corolle, deux oies glissent en battant des ailes. Le cou se divise sur toute sa longueur en trois registres égaux que des cordons



Fig. 8. — Le plus grand des deux vases en or de Zagazig, vu de face.

plats séparent, d'abord une guirlande de boutons de lotus la pointe basse et reliés les uns aux autres par un bandeau de fils juxtaposés, ensuite un rang d'oves, ou plutôt de petits fruits en forme d'oves, enfin une ceinture de fleurettes rondes, centrées, et, en guise d'étamines, un cercle de points

autour du creux central. Ni anse ni poignée, mais fixé par trois rivets sur les boutons de lotus, du côté opposé à celui du collier, un barillet mignon



Fig. 9. — Le plus grand des deux vases en or de Zagazig, vu de derrière.

de faïence bleutée enchâssé dans une monture d'or à fleuron terminal, que traverse à jeu libre une bague en or par laquelle on pouvait accrocher l'objet. Celui-ci montre des traces d'usage et il est bosselé en plusieurs endroits, mais aucun des chocs qu'il a endurés ne l'a endommagé sérieu-

sement : il est aussi complet qu'au moment où il partit neuf de la boutique. Le choix des motifs est élégant, l'agencement irréprochable, la facture libre et un peu sommaire : l'artiste semble avoir travaillé vite, mais il possédait si bien son métier, que la rapidité de la fabrication n'a nui en rien au charme de son œuvre.

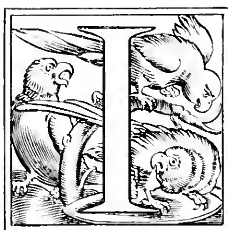
Le second vase est plus grand, car il a $0^{m}115$; s'il affecte la même figure, le détail de l'ornementation y diffère sensiblement (fig. 8 et 9). Le fond est plat, et la surface extérieure est occupée par un lotus au trait qui l'habille en entier. La panse n'est pas unie, mais elle est aux trois quarts couverte d'un bossage régulier qui lui prête vaguement l'apparence d'un gros épi de dourah stylisé. Le procédé employé pour le produire n'est pas le repoussé proprement dit, ménagé du dedans au dehors. Le réseau général avait été d'abord tracé très légèrement sur le métal ; les grains furent cernés ensuite à la pointe mousse et au marteau d'un sillon qui, abaissant le métal autour d'eux, les laissa eux-mêmes en relief. Le cou s'achève par un rebord presque insensible qu'on a obtenu en rabattant au dehors l'extrémité supérieure de la plaque d'or. On y voit quatre registres au lieu des trois que le petit vase portait : le fil de boutons en haut, puis des lotus, accrochés la tête en bas, et entre lesquels descendent alternativement des grappes de raisin ou des fleurs indécises, puis des fleurettes centrées, puis les fruits. L'anneau de suspension est réuni à la bande de pétales par un motif en forme de veau. La bête est couchée à plat ventre, la queue repliée sur le dos ; sa tête, tournée à droite, s'allonge et se lève comme pour regarder par-dessus la lèvre du goulot. Il semble bien qu'elle ait été ciselée sur plein et non pas fondue, puis complétée au burin. Elle est traitée largement, d'une touche très sûre, avec cette intelligence de la forme animale qui est le propre des Égyptiens : on peut la mettre à côté des veaux couchés qui servaient de cassolettes à parfums et qui sont des chefs-d'œuvre de sculpture sur bois, sans qu'elle perde à la comparaison. L'ensemble présente d'ailleurs les mêmes caractères que le vase précédent, et lorsqu'on l'examine de près, on ne tarde pas à se convaincre qu'il sort du même atelier : on ne risquera guère de se tromper si on les attribue l'un et l'autre à un seul artiste.

G. MASPERO

(A suivre.)

LES SALONS DE 1908 [1]

L'ARCHITECTURE



Il est bon, avant de s'aventurer dans les salles réservées aux architectes par le Comité des Artistes français, d'évoquer la figure puissante où M. Landowski a personnifié l'Architecture. Ce colosse de pierre, méditant sur des blocs cyclopéens on ne sait quel Parthénon gigantesque, fait oublier la froideur de ce désert, privé de vélums, de tapis et même de sièges, où moins de trois cents envois, dont la moitié pourraient prendre place aux aquarelles, représentent nos maîtres de l'œuvre contemporains. En vérité, un visiteur non averti pourrait se demander si les artistes se sont abstenus en face de l'indifférence du public, ou si le public a délaissé ce côté du Grand Palais, devant la modestie des envois.

N'allez pas croire, cependant, que le Salon ne contienne, comme tous les ans, de remarquables projets. Sur les murs s'étalent des dessins d'une rare perfection, ingénieusement poussés à l'effet à l'aide des ombres dites à 45 degrés. Mais on aimerait à voir, à côté de projets qui continuent la belle tradition de l'école française, quelques hardies incursions dans l'avenir, avec utilisation de matériaux nouveaux, le fer par exemple, d'une beauté si robuste et si imprévue. Nos jeunes architectes veulent-ils donc laisser aux ingénieurs le soin d'imaginer les tours de télégraphie sans fil ou les gares de ballons dirigeables qui seront les monuments de demain ?

1. Deuxième article. Voir la *Revue*, t. XXIII, p. 369.

Le concours organisé par la ville de Grenoble pour la construction d'un hôpital a fourni un important contingent au Salon. Les projets de MM. Maistrasse, Gaugé et Brassart-Mariage représentent des études sérieuses et une remarquable entente du programme. Plus modeste, le concours ouvert par la ville de Chaumont a permis à MM. Balley, Despeyroux, Léautey et quelques autres, de nous présenter de bonnes compositions, selon la formule, qui, en multipliant à l'infini les façades de caisses d'épargne, donnent une haute idée de la prospérité financière de la Haute-Marne. Plus intéressant, le projet de théâtre pour la ville d'Amiens, exposé par MM. Haunotin et Belesta, et surtout celui de M. Dehault pour la ville de Lille, présenté avec un luxe de planches, d'aquarelles, de modèles, qui en fait un régal pour les amateurs de beaux dessins. Citons encore MM. Maigrot et Tortrat, qui ont envoyé un abattoir-marché pour la ville de Reims, et M. Boyer, qui met sous nos yeux le musée de sculpture et de peinture que la ville de Rodez, — louable et trop rare exception, — fait construire pour les artistes aveyronnais.

Parmi les habitations particulières, M. Chaussepied — un Breton de Quimper — expose le Ker du barde Botrel, à Pont-Aven, et, dans une note toute différente et plus originale, M. Périn nous intéresse à sa villa du « Clos Barbeau », édifiée sans doute pour un pêcheur fanatique. M. Margotin groupe intelligemment les vastes services d'un établissement notoire de vins de Champagne, et M. Martinet érige un énorme Hôtel Régina à Biarritz, que nous admirerions avec plus de conviction si nous ne songions au déplorable effet de ces caravansérails démesurés en face des flots.

Pour un concours académique, M. Boussois a dû établir un grand hôtel, pour un journal, dans une ville américaine. Jolie fantaisie créatrice et rendu impeccable. MM. Laprade et Noël ont fait de bonnes feuilles avec une salle de banquet pour l'Hôtel de la présidence, et M. Merves, avec une salle des fêtes pour un ministère de la Guerre. M. Saigne occupe tout un panneau avec son *Poste de télégraphie sans fil*, et M. Drouet avec ses *Thermes populaires*. Tous ces projets font preuve d'une belle audace, et, s'ils font souvent assez bon marché des vraisemblances, dénotent chez leurs auteurs une amusante virtuosité dans le rendu et l'effet décoratif.

MM. Cotton et Rousselot, au contraire, ont visé au pratique, et leur

plan d'habitations à bon marché, logeant deux cents familles dans des appartements de plusieurs pièces, avec salle de bains, buanderie, jardins en terrasses sur les toits, chauffage à l'eau chaude par le seul feu du fourneau-cuisinière, est bien fait pour intéresser les philanthropes. Quel dommage qu'on n'y ait pas joint un bout de devis pour nous expliquer ce qu'il faut entendre par habitation à bon marché !

Mais nous nous sommes assez arrêtés aux inspirations modernes. Suivons nos architectes épris du passé, dans leurs relevés ou leurs restitutions en France et à l'étranger. M. Hulot, qui avait remis l'an dernier en lumière la ville et la colonie dorienne de Sélinonte, a dressé sur pieds, cette année, les colonnades des grands temples. C'est d'un dessin distingué, sobre, serré, conçu dans une science parfaite de l'architecture antique et rendu sans aucun subterfuge, dans une belle sincérité d'art. En même temps, il nous prouve son talent d'aquarelliste dans une série de petites vues ensoleillées de Rome, les Thermes, les vieux cyprès plantés, dit-on, par Michel-Ange, Sainte-Marie en Cosmedin, un coin de la villa Médicis.

Les fresques de la crypte de Notre-Dame de Montmorillon sont loin de valoir les peintures murales de Saint-Savin, que l'œuvre magistrale de P. Mérimée a popularisées, mais le savant relevé de M. Magne suffit à donner une idée très honorable de l'école de peinture poitevine au XIIe-XIVe siècle. J'aime également sa *Descente de Croix* et sa *Mise au tombeau* de la salle capitulaire de Fontevrault, mais j'avoue que je ne vois pas quel intérêt l'État peut trouver aux portraits très médiocres de l'abbesse de Rochechouart et de Mlle de Blois, qu'on dirait échappés au pinceau du dessinateur de Gaignière. Plus intéressantes, les fresques de la chapelle du château de Chateauneuf, magistralement relevées par M. Yperman, celles de l'église Saint-Julien, à Brioude, aquarellées par M. Gsell-Maury avec une habileté qui va jusqu'à friser le trompe-l'œil, et l'arbre de Jessé de l'église Saint-Bris, consciencieusement reconstitué par M. Louzier. Quant à M. Boutin, il s'est attaché à reproduire l'ancienne chaire à prêcher de la cathédrale de Luçon, agrémentée de guirlandes de fleurs et de fruits par un prélat lettré et artiste, Pierre de Nivelle, successeur du cardinal de Richelieu sur le trône épiscopal.

Pour ne pas sortir du Poitou, donnons à M. Devérin, l'éminent

architecte des Monuments historiques, les éloges que méritent sa restitution des remparts de Thouars, et son relevé de l'admirable collégiale d'Oiron, bijou de la première Renaissance, avec sa porte seigneuriale, les tombeaux des Just, les arcatures des chapelles du chœur découpées comme de la dentelle. C'est un modèle du genre.

Il faut reconnaître d'ailleurs que le Salon présente une série tout à fait hors pair de ces travaux sérieux, qui évoquent aux yeux du visiteur toutes les gloires architecturales de la France. M. Janin s'est épris de l'admirable façade de Saint-Gilles du Gard ; M. Cesbron, des chapelles de l'abbaye de Fécamp, dont il a curieusement rendu au crayon et au pastel le demi-jour de sanctuaire reposant. Puis c'est M. Dupré, avec son jubé de Saint-Étienne-du-Mont ; M. Harot, avec la coquette façade de la Dalbade où la brique se marie si heureusement à la pierre. M. Jankowski évoque, dans un dessin serré et élégant, le portail de Saint-Pierre de Moissac. M. Ferlié relève l'escalier de Saint-Germain-en-Laye, tout récemment restauré sur les plans de M. Eug. Millet, et M. Faucheur le portail Saint-Jean, à la cathédrale de Rouen. Enfin M. Silbert fignole, en un impeccable lavis à l'encre de Chine, le portail du palais ducal à Nancy.

En revanche, les restitutions sont rares. Je ne vois guère à citer que l'élégante façade Renaissance de l'hôtel Berthelot, à Poitiers, par MM. Beausoleil et Boudoin, et l'œuvre considérable de M. Harlay, qui, s'aidant des documents anciens, a fait renaître le château royal de Clagny tel que Mansard l'avait conçu pour Mme de Montespan. Mais que la mise en place du carrelage du château de Polisy, par M. Chauvet, est d'une belle exécution, et qu'elle donne une fière idée des maîtres potiers du xvie siècle qui composèrent cet admirable revêtement, d'une variété de décor presque infinie, dans ses trois tons vert, jaune et bleu !

Toute une partie du Salon est consacrée aux aquarelles dites de voyage. J'avoue, en toute sincérité, que je ne vois aucune raison pour les ranger dans la section d'architecture, puisqu'elles ne sont accompagnées ni d'un plan d'ensemble, ni du plus léger croquis de détail. Mais ne nous plaignons pas de trouver ce petit coin de lumière et de couleur pour nous reposer des châssis démesurés et un peu techniques d'à côté, et suivons nos architectes dans leur promenade à la recherche des motifs.

L'Italie, comme toujours, a exercé son attrait magique. MM. Breffen-

dille et Duménil ont évoqué Venise : M. Dugied, San-Remo ; l'Espagne a tenté M. Gabriel ; et M. Rivoire, qui s'est arrêté sur la frontière, a rapporté des vues lumineuses d'Hendaye, de Fontarabie, de Passages. L'entrée des Souks à Tunis a retenu M. Polart, M. Delahogue a croqué une rue à Sfax, et M. Cathoire des ruelles d'Alger.

La vieille France compte aussi ses pèlerins passionnés. M. Pottier s'est



Henri Martin.
Groupe principal de « l'Étude », panneau décoratif pour la Sorbonne.

promené à Concarneau et à Trégastel : M. Vilain à Dinan, à Saint-Malo, au Mont Saint-Michel. M. Hista a esquissé la cité de Carcassonne, et M. Oudin, les ruines du couvent des Camaldules à Châtelaillon. Sans sortir des environs de Paris, M. Japy nous intéresse au parc de Saint-Cloud, et M. Azière aux eaux dormantes de Versailles, dont M. Guidetti a rendu avec grâce le charme ensorceleur. Le vieux Paris lui-même nous a valu une quinzaine de pages habiles de M. Couder, et surtout une très belle aquarelle où M. Gautier a fixé le souvenir du pittoresque chantier de

la Cour des Comptes, avec son enchevêtrement de mâts et d'échafaudages, et le dôme de l'église de l'Assomption dans le fond.

Quelques artistes, en trop petit nombre, ont envoyé des œuvres plus architecturales, telles que l'intérieur de la cathédrale de Bourges, de M. Mohler, et le couronnement du merveilleux escalier de Blois, de M. Georges. J'aime beaucoup la façade de l'église de Moret, exposée par M. Duval, et l'intérieur d'église d'Angicourt, de M. Suasso. Quant à M. Marcel Cochet, qui l'an dernier exposait le plan d'une ville à créer en Amérique, il nous prouve cette fois-ci sa dextérité et son imagination en évoquant les trois sanctuaires de l'Amour, de la Gloire et de la Mort, perchés sur des cimes escarpées et parsemées de mausolées. Je ne crois pas que M. Cochet ait pris fort au sérieux son divertissement architectural, si j'en juge par le tombeau des frères Siamois qui précède sur le chemin de la gloire celui du grand Pasteur.

Henri CLOUZOT

LA PEINTURE

II

« Soit, pour toi, pauvre Beethoven, il n'est point de bonheur réel; il faut que tu te crées tout en toi-même; dans le monde idéal seulement tu trouveras des amis. » Des amis ? Le plus grand des musiciens en a trouvé beaucoup, depuis un siècle; et n'est-ce pas le secret de son génie pareil à son cœur? De nos jours, ils abondent parmi les artistes; on dirait que tous les arts du dessin veulent fêter le centenaire de ses chefs-d'œuvre, en multipliant son image : affection parfois indiscrète! Mais, si le prophète évoqué par M. Lévy-Dhurmer n'est qu'un portrait froidement apocalyptique, et peu ressemblant, du génie taciturne que les Viennois traitaient de « vieux fou », l'hommage de M. Jean-Paul Laurens veut identifier Beethoven à *la Musique* même. Et la volonté d'un maître nous offre une transition très naturelle pour passer du XVIIIe salon de la Société Nationale à la CXXVI^e exposition de la Société des Artistes français.

La peinture peut-elle symboliser la musique ? Le plus concret des arts peut-il en exprimer le plus vague ? L'image permanente peut-elle incarner l'émotion fugitive ? Comment extérioriser sur la toile cette ineffable éloquence « qui verse à tous un son où chacun trouve un mot » ?

Par une traditionnelle figure allégorique, ou par le groupe diversement agité de ses auditeurs et de ses interprètes ? Trop matérielle ou trop sché-



EUGÈNE CHIGOT.

PARTIE DU TRIPTYQUE : « LE RETOUR A LA VIE PAR LA MER ET LES CHAMPS ».

Décoration pour le Sanatorium de Zuydcoote.

matique, aucune de ces deux personnifications ne devait plaire au peintre-historien des *Tyrans* byzantins, puérils et fainéants sous le brocart et les gemmes : plus hardiment, comme M. Roll, M. Jean-Paul Laurens réconcilie le rêve avec la réalité. Sur la terre, au premier plan, un vieil orchestre de jadis se presse autour de son chef ; au col de velours noir des fracs s'appuie le manche recourbé des contre-basses ; plus loin, des chœurs attentifs, de blanches cantatrices debout ; et Beethoven est là, dominateur, dans son attitude de *Pensieroso* : non pas le Beethoven

pitoyable et sourd à sa musique autant qu'aux applaudissements, qui figurait à ce concert du 7 mai 1824, dans son vieil habit vert bouteille : « O maître, lui disait Schindler, tu n'as même pas d'habit noir ! » mais le créateur de la neuvième symphonie, immortalisé dans le bronze vert de sa statue, sur un socle antique. Le bronze immortel est tavelé de lueurs fauves : reflets rouges des spectres qui s'élèvent en tournoyant vers un ciel nocturne, figures blessées, couples dolents d'un cercle dantesque, fantastique évocation des images qui brillent obscurément dans l'âme agissante du musicien qui compose, ou dans l'âme passive de ses auditeurs ! Gagner la joie par la douleur, *durch Leiden Freude*, n'était-ce point la devise du dieu très humain qui fit de son œuvre mélodieuse la plus belle apologie de son âme et de la nôtre? Ce n'est pas en vain qu'un penseur appelle la musique « la dernière religion des hommes » ; et rangeons sans remords le Beethoven déifié par M. Laurens dans la peinture religieuse que M. Sabatté croit renouveler, quand il intitule *Mort du premier socialiste* le supplice de l'Homme-Dieu sur la croix.

La musique est chère à la peinture. On trouverait des mélomanes (faute d'un meilleur mot) parmi les plus artistes de nos peintres; témoin les doyens toujours vaillants de notre école : M. Hébert, portraitiste attendri des jeunes beautés aristocratiques; M. Harpignies, portraitiste austère des sourires de la nature.

Depuis Tyrtée jusqu'à Rouget de l'Isle, la musique enflamma les plus belles heures de l'histoire ; elle fut l'inspiratrice de l'Antiquité spartiate et de cette Révolution, sa moderne émule, où se forma stoïquement le génie de Beethoven pour chanter Bonaparte et l'idéale fraternité des hommes. Voix claironnante de 93, *le Chant du départ* de Méhul trouve à ce même Salon son grandiose illustrateur en M. Detaille, et ce triptyque décoratif du peintre militaire pourrait également s'intituler *la Musique*. Depuis vingt ans, depuis *le Rêve* du Luxembourg, l'élève chéri de Meissonier ne cesse d'agrandir le format de sa toile et d'y souffler l'atmosphère nouvelle; aujourd'hui, dans cette libre réplique de sa décoration pour le Panthéon, il peint l'ivresse patriotique des Volontaires, dont la première de ses immenses peintures pour l'Hôtel de Ville avait évoqué l'enrôlement tumultueux sur le terre-plein du Pont-Neuf, dans le décor d'un Paris ancien. L'ingénieuse probité de M. Detaille connaît mieux que personne le costume



JEAN-PAUL LAURENS. — LA MUSIQUE.

et l'allure de ces héros improvisés : et voici qu'elle enfle le ton pour décrire aux yeux l'émoi confiant d'un jeune officier, l'élan des habits bleus, pâlis par la poussière homérique que tant de braves mordront tout à l'heure, et la bouche muette des canons, terrible comme un orchestre au repos; chevauchant un Pégase guerrier, une blanche figure symbolique matérialise la grande voix qui précipitait canons et gens à la frontière au cri de « Vive la Nation ! » Ce jour nouveau, que le regard d'un Goethe ou d'un Beethoven a vu surgir sur le monde, aboutit, à travers la fumée d'une bataille navale racontée par M. Fouqueray, au crépuscule d'un *Glorieux bûcher*, dans la nuit du 30 mars 1814, devant la façade des Invalides : mélancoliquement, parmi les drapeaux qui flambent, M. Henry Jacquier clôture l'épopée inaugurée par M. Detaille.

Qui donc prétendait que nos peintres désertaient le long espoir et les vastes pensées ? La musique les ranime : un Méhul, un Beethoven sont de vrais professeurs d'énergie. Il est vrai qu'en mariant la chimère avec le réel, MM. Laurens et Detaille visent moins au beau désordre de la couleur qu'à la vérité archéologique des formes ; mais ce temps de hâte et d'à-peu-près doit-il incriminer leur précision ?

Merveilleux composé de savoir et de sentiment, la musique est de bon conseil. Nous la retrouverons en Sorbonne, avec les décors lumineux de M. Henri Martin et de Mlle Dufau, qui nous font réfléchir à souhait sur le périlleux honneur d'introduire la pensée dans l'art. Ces deux personnalités rajeunissent la grande peinture symbolique : le plus paysagiste de nos décorateurs, en ensoleillant l'allégorie réelle, et la plus virilement inspirée de nos femmes-peintres en modernisant l'allégorie classique.

Ce genre impérieux de l'allégorie est proche parent de la *musique à programme* ; et, sans le secours du catalogue ou du titre, les yeux devineraient mal le sujet de la peinture ou l'intention du peintre. « La musique est-elle, en elle-même, bonne ou mauvaise ? Tout est là », dit un grand partisan de la symphonie descriptive : or, dans la traduction des généralités les plus abstraites, la palette de Mlle Dufau demeure mélodieusement pittoresque : on reconnaît aussitôt l'évocatrice de l'humanité primitive et de *l'Automne* endormie dans un voluptueux paysage : admirons d'abord le bel équilibre du groupe qui doit symboliser l'harmonie des sphères et la musique des nombres. Ce premier panneau décoratif pour la Salle des

Autorités, à la Sorbonne, s'intitule *Astronomie, Mathématiques :* le triangle y sonne le diapason de l'éternité. D'une mythologie plus tourmentée, le second panneau suggère aux yeux interrogateurs les amours de la montagne et du nuage ; le titre ajoute : *Radioactivité, Magnétisme...*

Moins mystérieusement, sous la feuillée tendre, M. Henri Martin, poète de la vie, a personnifié *l'Étude ;* et n'est-ce pas encore la musique, au sens athénien du mot, c'est-à-dire le banquet silencieux des muses ? Mais on ne perçoit plus ni frisson d'ailes, ni rythme de lyres dans le bois d'oliviers. Seule, une statuette de Pallas-Athéna se laisse entrevoir entre



Henri Royer. — Devant la grande mer.

les troncs noueux, sous le feuillage pâle. Et « l'allégorie réelle » a revêtu le costume contemporain : près des flots bleus, les hôtes de ce clair jardin d'Académos, ce ne sont plus les amis élégamment drapés de Platon, mais le maître Anatole France causant avec le peintre Bellery-Desfontaines dans un groupe recueilli sous la fraîcheur des longues ombres ; et c'est toujours un sage qui dialogue familièrement avec ses disciples. L'un rêve ; d'autres lisent, enfouis dans les hautes herbes. Le recueillement des pensées fait effort pour s'exprimer par l'abandon des formes.

« Les livres nous tuent », dit le sage : mais l'art, fleur du monde moral, lui semble la seule raison d'être de la vie. En costume actuel, dans une atmosphère vraie, la peinture décorative de M. Quost n'est plus

philosophique du tout : loin de la Sorbonne, au fond d'un vieux parc, ce n'est qu'une *Fête*, mais exquise et poétiquement ordonnée, où la demi-teinte lumineuse fait jouer les noirs et les mauves dans la symphonie des verts. Le plein air a plus d'ambition sociale ; il devient officiel avec les nombreux peintres racontant le voyage acclamé de M. le Président de la République au pays natal en 1906 : sous les verdures d'octobre estompant les habits noirs et les blanches toilettes, M. Dabadie et surtout, M. Guillonnet font participer le soleil à la fête. Est-ce la faute de M. Rousseau-Decelle ou du climat parisien ? Mais *le Pesage d'Auteuil* apparaît plus terne ; et pour retrouver l'élégante clarté française, il faut suivre au marché dominical d'Issoudun M. Fernand Maillaud.



JULES LEFEBVRE. — L'ABANDONNÉE.

En se voulant décorative, la rustique lumière agrandit sa toile : c'est un nouvel arrivant, M. Plantey, qui symbolise *le Travail* sous la feuillée fraîche, à l'heure affairée de la tonte des moutons; c'est un paysagiste connu, M. Chigot, qui guérit l'enfance tuberculeuse « par la mer et les champs » : puisque le triptyque est en regain de faveur, l'ami de la nature et du Nord a tiré très bon parti de l'emplacement donné par le Sanatorium de Zuydcoote ; et son *Retour à la vie*, parmi les cloches luisantes des vergers ou sur la plage empourprée par le soleil qui tombe, est un plaidoyer sans rhétorique.

Aux yeux clairvoyants, la vie provinciale est émouvante en son calme : et nul, aujourd'hui, ne la sent plus profondément que M. Jamois. Ce peintre lillois s'inspire de sa ville natale, et les visiteurs du Salon de 1907 n'ont pas oublié son remarquable début parmi nous. Sa discrète sensibilité se plaît à retenir les spectacles tristement quotidiens, la noirceur grise de l'*Enterrement* qui s'engage sur le pont, dans l'air glacé du matin, la blouse usée ou le pauvre tablier bleu qui se profile sur la façade blonde de l'*Hospice* au fronton rigide. Éclaircissant chaque année sa palette, M. Jules Adler suit le *Chemineau* chantant sa chanson de route ou le *Trottin* matinal à l'orée de cette forêt profonde qui se nomme le faubourg du Temple. La Bretagne, plus silencieuse, qui retient toujours une légion de peintres, a surtout impressionné M. Louis Prat à la sortie de vêpres et M. Frédéric Levé dans son retour d'un feu de joie.

Entre tous, à côté de M. Jamois, M. Gustave Pierre se distingue une fois de plus, comme peintre des gueux : comme sa *Roulotte* de 1907, l'*Œuvre de la Bouchée de pain* touche au style : encore un triptyque dédié par l'art à la souffrance humaine ! Une volonté d'archaïsme découpe les marmottes noires et les profils ravagés des invalides du travail sur le fond haut et clair d'un quai parisien ; la misère ici, comme la douleur chez M. Charles Cottet, ramène le souvenir à la naïve majesté des primitifs. Dans notre jour brumeux, la poésie se réserve aux prosateurs, parce que la poésie descendue de l'Olympe s'appelle sentiment.

Transformée, sinon déchue, la féerie de l'Orient semble moins émouvoir l'observation contemporaine que l'invention romantique : il faut faire ample crédit à M. Charles Hoffbauer, qui a tant voyagé depuis quelques printemps ! Son *Bateleur arabe*, qu'une musique sauvage accompagne dans la blancheur sans rayons du soir, est du Brangwyn estompé. Ressemblant, sur ce point, à plus d'un boursier de voyage, M. Cauvy ne semble pas tenir toutes ses promesses. Nous connaissions déjà ce bijou de M. d'Estienne, une jeune fille arabe apportant le café ; car le malheur veut que les meilleurs morceaux des Salons ne soient plus jamais inédits...

Malgré la courageuse affirmation de quelques grandes pages dispersées, l'idéal a quitté l'atelier du peintre. Le rêve se dérobe ou s'humanise. Laissant Mlle Dufau restaurer l'âge d'or ou M. Henri Martin styliser le veston du sage sous les ombrages virgiliens, l'artiste ne veut



plus se souvenir de ces « époques mues » où les dieux vivaient sur la terre : on copie le modèle, comme Mlle Roudenay, qui fit mieux. A peu près seul, avec M. Ridel, poète attristé de la *Solitude*, un de nos maîtres prolonge la plus française tradition du XVIIIe siècle : et c'est un sculpteur, M. Mercié; Diane ou Vénus, son pinceau caresse amoureusement la nymphe endormie ; le statuaire se fait coloriste pour épier la nudité rose : plus audacieusement classique que tant de jeunes exposants qui déshabillent, à l'heure de la coiffure ou de la toilette, l'intimité frileuse !

Ce n'est plus la belle fièvre de l'imagination qui trouble nos peintres : nos prix de Rome oublient la Sixtine pour peindre un nu dans un intérieur, comme M. Louis Roger ; un convoi d'émigrants italiens, comme M. Sieffert ; une réunion de famille, comme M. Guétin. L'actualité se veut simplement familiale, et parfois largement humaine. Aussi bien, le portrait plus ou moins anonyme accapare la cimaise : isolés ou groupés, des portraits dans une atmosphère, voilà l'œuvre d'art de notre époque passive et pressée, qui n'a plus le temps d'inventer, mais qui corrige la photographie du spectacle avec la poésie de l'enveloppe. Et c'est l'affaire des féministes de nous signaler la femme au perroquet de M. Dupuy, les baigneuses rencontrées devant l'azur mondain de la plage par M. Raoul du Gardier, la désinvolture et la robe de la femme au balcon, trouvaille très imprévue de M. Laissement. Réunion de portraits, *l'Antichambre de notaire provincial* où M. Fougerat immobilise les types les plus vivants dans l'hébétement de l'attente, ou le *Groupe d'amis* penchés sur une toile par la maîtrise, un peu stationnaire, de M. Déchenaud qui rapproche les derniers artistes dépenaillés et chevelus. Loin de ces ironies incisives ou de ces reflets séduisants, M. Jules Lefebvre, confident de l'*Abandonnée*, reste fidèle au style florentin des plus rigoureux profils.

Honneur de la palette étrangère, le coloris espagnol ou le clair-obscur d'outre-mer apportent au *vérisme* contemporain leur contribution de virtuosité. Mais, comme si le succès ne se renouvelait qu'en s'affaiblissant, M. Carlos Vazquez, malgré l'opulence des costumes et la décision des physionomies, ne retrouve pas, avec sa *Belle-Mère* redoutée, l'attrait brutal de ses *Gendarmes catalans*. Moins national qu'à Barcelone, le brio très américain de MM. Hubbel et Richard Miller influence adroitement Mlle Spielmann ou profondément M. Swinson ; et si M. Klots continue

d'imiter de trop près M. de la Gandara. MM. Mac-Cameron et Tom Mostyn éclairent d'une lueur de cène sinistre les buveurs d'absinthe ou les épaves du refuge : le drame de l'heure sympathise avec le drame des visages.

Sans fantasmagorie d'éclairage et sans autre mystère que celui de l'âme intérieure qui creuse une ride ou grave un sourire, un portraitiste anglais, M. Cope, se place au premier rang des physionomistes : plus souple que Herkomer, plus profond que Lenbach, il excelle à traduire la haute aristocratie de Londres ; chauve et digne, les traits fins, les yeux clairs, la bouche nette avec une douceur polie sans tendresse, comme *le Très Honorable vicomte Knutsford* se révèle différent de *Sir William Perkin*, cordialement robuste et barbu dans son laboratoire de vieux chimiste ! Et l'attitude souligne la diversité des traits.

Cette vive lumière, jetée sur le secret des physionomies, caractérise la tradition foncièrement française du portrait : nous la retrouvons avec plaisir dans la ressemblance de *M. Daniel Guestier*, saisie par M. Bonnat, dans le sourire discret de *Mgr Herscher, évêque de Langres*, interrogé par M. Gabriel Ferrier, dans la maigreur pâle et muette de *M. Henri Rochefort*, largement stylisée par M. Marcel Baschet, dont les pastels colorent la lumineuse bonhomie de MM. Lavedan et Moyaux. Dessinateur aussi, M. Henri Royer retient la distinction parisienne aussi nettement que la sévérité bretonne. Jamais M. Jean-Pierre Laurens n'avait montré plus de sobre vigueur : tandis que son frère Paul-Albert s'attarde avec malice au printemps des fêtes galantes, le portraitiste de *M. Péguy* résume largement la blancheur pensive du front et la noire austérité du vêtement : le Salon contient peu d'aussi fortes pages. Auprès de Mlle Delasalle ou de M. Jean Faurie, notant, sous la transparence des lunettes, le regard scrupuleux de *M. Louis Havet*, M. Fauré-Frémiet débute brillamment avec le portrait du maître-sculpteur, son grand-père.

Pour parler délicatement des femmes, c'est l'alerte Diderot qui conseillait à l'écrivain de tremper sa plume dans l'arc-en-ciel ou dans la poussière des ailes de papillons : un délicat s'il en fut, qui pastellise en peignant, semble avoir entendu le conseil du père des salonniers ; et, malgré la singularité du procédé qui ne veut point qu'on l'approche, quel doux rayonnement d'âme et d'ombre dans le portrait féminin de M. Ernest Laurent ! Ce n'est certes pas ainsi que M. Ingres traduisait l'intangible

eurythmie des formes; et Mme de Senones avouerait quelque surprise à s'immatérialiser dans cette atmosphère de blonds cendrés et de gris fauves où reluit l'or d'un fauteuil; mais, dans son intérieur vague, cette modeste enchanteresse en robe de turquoise pâlie n'est-elle pas à la fois l'idéale image de notre contemporaine et la musique des yeux?

Un féministe moins vaporeux, M. Bordes, qui prolongeait magistra-



JEAN-PIERRE LAURENS. — INTÉRIEUR.

lement, l'an dernier, les grâces poudrées de La Tour, apporte une morbidesse toute *prudhonienne* à retenir le charme aristocratique d'une grande jeune fille blonde et blanche dans sa robe de velours noir enrubannée d'une écharpe d'azur. Mettons ce bel ouvrage, qui fait honneur à l'école française, à côté de nos maîtres dont l'éloge n'est plus à faire : M. Jean Patricot, le peintre-graveur ami du blanc; M. Cormon, décoratif en de grands portraits; M. Humbert, décrivant la sveltesse fière de *Mlle Jane Hatto* comme il évoquait naguère l'opulente autorité de *Mlle Heglon*. La

petite *Maly endormie* par M. Charles Walhain mérite un souvenir.

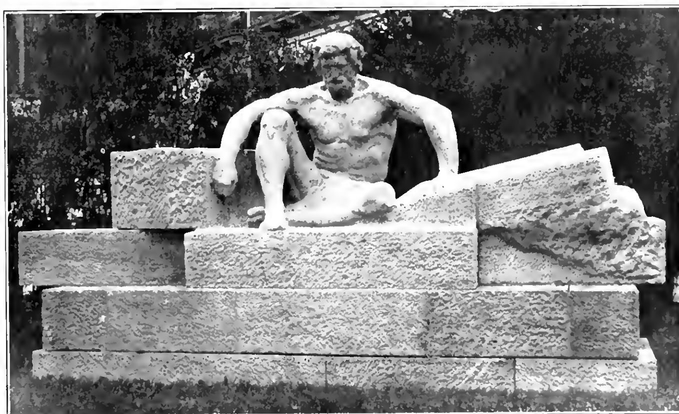
Au temps, pas très éloigné, des innovations tapageuses, qui croyait que le paysage sagement romantique de la Hollande reparaîtrait au bout du chapitre actuel, dans l'histoire du genre ? Et, pourtant, le revoici, toujours magistral, et soufflant ses grosses nuées menaçantes sur *l'Automne* boisé de M. Gorter : un parfum de Ruysdael s'en dégage, comme un reflet de notre Corot glisse sur l'Artois vallonné de M. Hughes-Stanton. Mais la fenêtre ouverte par quelques étrangers sur le crépuscule, l'orage et l'automne n'est pas la seule à laisser remonter jusqu'à nous cette amertume des anciens jours. Nous possédons aussi des poètes, capables de résumer les physionomies de l'atmosphère et le portrait d'un site : il suffit de nommer M. Pointelin, varié sous l'apparente monotonie des soirs bruns et des aubes lilas, pour soutenir que l'originalité n'est pas l'ennemie de la tradition ; il suffit d'ajouter à la preuve les marines pathétiques de M. Demont, les forêts plus calmes de M. Émile Michel, le peintre-écrivain qui aime à retrouver l'âme de Claude Lorrain sous l'horizon natal.

Parmi tant de jeunes et trop adroits portraitistes qui n'ont d'autre souci que l'exactitude, on découvre quelques amants trop discrets des heures : ne trouve-t-on pas toujours ce qu'on cherche avec passion ? Mais il semble bien que le grand paysage lunaire de M. Jourdan n'est pas lettre morte, que le petit paysage, saisi dans la banlieue par M. Tranchant, n'est pas indigne de figurer dans la collection des paysages parisiens, à coté d'un soir de M. Zuber, d'un nocturne de M. Dallet, des neiges de MM. Pape et Bonneton. Enfin, le poétique début de M. Pierre Perrier, dans une solitude crépusculaire de *Pont-en-Royans*, conspire avec les fleurs de M. Nobillet, le salon de Mlle Cahun, les natures mortes de MM. Régereau, Maurice Bompard et Chayllery, pour avouer que le sentiment n'est pas exigeant dès qu'il est profond, qu'il peut naître en isolant des toits dans les verdures, des roses dans un parterre, quelques objets familiers sur un guéridon que nimbe un rayon matinal ou le retour prématuré de la lampe d'automne. En imitant les choses, le peintre exprime un moment de sa vie ; et, parmi tant d'inutilités que renferme un total de 1921 peintures et 868 dessins, n'est-ce pas le sentiment qui gagne les victoires ou qui soutient l'effort, plus éloquent parfois qu'un succès ?

Raymond BOUYER

LA SCULPTURE

Que dirait-on, même aujourd'hui, d'un peintre qui n'exposerait que des études, d'un graveur qui ne montrerait jamais que des *états*, d'un virtuose qui donnerait un concert pour n'exécuter que des gammes, en les ornant de quelques fausses notes, à seule fin d'exalter sa sincérité ? Voilà



P.-M. LANDOWSKI. — L'ARCHITECTURE.
Sculpture en pierre pour le jardin du Carrousel.

pourtant ce que nous propose toujours, sous la coupole silencieuse de la Société Nationale, le génie impénitent de M. Rodin. Le dernier des romantiques ne montre plus que des états, jamais l'œuvre ; il réduit l'art exigeant de la statuaire au moulage de fragments tourmentés, plus ou moins informes, de torses mutilés et de membres épars, *disjecti membra poetæ*... Rassurez-vous, son *Orphée* de 1908 n'est pas encore déchiré par les Ménades ; il se renverse en brandissant sa lyre, et ce beau désespoir rappelle aux yeux l'élan de *l'Enfant prodigue*. Mais pourquoi ces orteils difformes et ces articulations cagneuses ? Le desespoir est-il déformateur à ce point ? Autrefois, du temps de *l'Enfant prodigue*, on pouvait admirer

en blâmant un peu; maintenant, nous sommes contraints de blâmer davantage en admirant encore. Aucune discipline, en effet, ne nous impose un culte superstitieux pour une grande personnalité dévoyée par l'excès de l'adulation : n'est-ce pas une redoutable consigne que de s'agenouiller devant un contemporain, fût-il Michel-Ange, et de le sacrer maître impeccable? L'équité veut qu'on note le beau geste auprès de l'ankylose. Dans un petit groupe mythologique, admirons la tête de la *Néréide* avec son front pur, découvert par les larges plans des cheveux; mais pourquoi cet indéchiffrable *Triton*? Et cette *Muse* manchote acquiert-elle, par cela seul, un titre à rivaliser avec la Vénus de Milo? Un pied sans chevilles, deux bras de moins, n'ajoutent rien au sublime... Attendons la fin, si jamais elle daigne venir.

Car cette ruine anticipée n'est qu'un projet pour le monument de Whistler à Londres; mais la contagion de l'exemple, si grande dès qu'il est mauvais, casse, par-ci par-là, plus d'un membre, et tel fragment se croit très volontiers *rodinesque*. Un des moindres défauts de la décadence est l'archaïsme : on le trouve ici dans plusieurs bluettes inspirées par l'art volontairement primitif de MM. Hœtger et Maillol, et dont la meilleure est la petite *Aphrodite résignée* de M. Halou; près des frères Schnegg, plus sages, un inconnu pastiche les images effritées de nos cathédrales.

Que ces jeux de dilettantes alexandrins ou moyenâgeux ne nous dérobent point les bons morceaux clairsemés dans les solitudes de l'avenue d'Antin! M. Bartholomé, portraitiste, est égal à lui-même; et le poète marmoréen des chastes nudités ou du *Monument aux morts* a mis toute sa docte tendresse à tailler l'image gravement souriante de la compagne de sa vie. Ici-même, la mémoire des grands aînés n'est pas éteinte : également portraitiste, cette année, M. Bourdelle sort de son rêve pour caractériser, dans les traits autoritaires de M. Ingres, la passion du glorificateur d'*Homère* ou du *Bain turc*. Retournant aux grands ouvrages, M. Pierre Roche rend vaillamment hommage à Dalou « dont le buste est porté par le Peuple et glorifié par l'Idée républicaine ». En un simple buste du collectionneur *Adolphe Moreau*, M. Alfred Lenoir fait revivre dans le bronze le grand bourgeois haut cravaté d'autrefois.

En l'absence de M. de Saint-Marceaux, le rêve symbolique et la tradition de Versailles ne chôment point : voici le vieil *Hiver* courbé dans un

marbre neigeux par M. Desbois ; et M. Injalbert reste l'ami spirituellement lettré des *Faunes* dont les épaules de bronze verdissent philosophi-



HERBERT WARD. — LE CHEF DE TRIBU.
Bronze

quement sous la pluvieuse mélancolie des automnes ; c'est à M. Fix-Masseau qu'il laisse maintenant le soin de décrire la *Jeunesse* avec beaucoup d'art et quelque préciosité. Le naturel cache plus d'art encore : en cette plastique matérielle et si voisine de la nature, où le sujet semble

avoir toujours moins d'importance que le sentiment savant qui l'exprime, un petit *Chevreau*, traduit en marbre gris par la main de M. Dampt, l'emporte innocemment sur les plus ambitieuses compositions; il y a des trésors secrets de poésie virgilienne en ce portrait tendrement « fouillé » par un maître de la forme, et ce candide ami des paysannes ou des nymphes nous aide à mieux démêler les prétentieuses ténèbres de la sculpture étrangère qui domine ici.

Que d'ébauches macabres, que de contrefaçons rodinesques, que d'obscures variations sur Michel Ange ou sur Beethoven, importées de l'Extrême-Nord ou des confins de l'Europe orientale, et qui ne valent pas la poétique bonhomie d'un faune rieur ou d'un petit chevreau! La métaphysique allemande de M. Rechberg veut introduire tout *le Paradis perdu* dans une tête taillée en plein marbre; plus humain, M. Kafka ne redoute ni les crânes sans regard, ni la tête glacée de *Saint Jean*. La mystérieuse mort n'est pas la seule inspiratrice : oubliés par le catalogue et tout palpitants dans la glaise, les jolis « instantanés » du prince Paul Troubetzkoï, les silhouettes enfantines de MM. Perelmagne et Vonnoh, les croquis d'animaux de M. Rembrandt Bugatti ne contredisent point les figurines vivement françaises de MM. Froment-Meurice, Clostre et Dejean. Même instinct de la vie dans le *Joueur de billes*, de M. Cavaillon, dans un buste élégamment virginal, de Mme Ochsé. Cependant l'intimité ne paraît pas habituelle à ce Salon, dont la sculpture restreinte est possédée par le démon du génie.

Ce n'est pas en un an que tout change; et le jeu des parallèles est, par ailleurs, bien usé. Mais la sculpture suffirait à délimiter les deux Sociétés voisines. Les chiffres parlent d'abord : ils sont éloquents. La Société Nationale ne compte que 315 ouvrages et 170 artistes, dont 86 français et 84 étrangers, pour la plupart d'origine slave ou germanique; — la Société des Artistes français ne catalogue pas moins de 951 numéros, œuvre de 699 statuaires, dont 560 français et 139 étrangers, presque tous Italiens ou méridionaux. Ce dénombrement souligne déjà les différences : il dit que la tradition sept fois séculaire de la sculpture nationale se concentre surtout au Salon des Artistes français. Et, dépassant la statistique, l'antithèse annuelle persiste entre la fièvre et la sagesse : d'un côté, les quelques imitateurs de M. Rodin enveloppent le nu traditionnel



SICARD. — LA NUIT.
Marbre

dans toutes les gaucheries préméditées du *métier*; de l'autre, les nombreux adeptes de feu Constantin Meunier prêtent leur exécution très classique aux *sujets* nouveaux ou plutôt renouvelés par l'audacieuse réhabilitation du costume actuel. Là, le romantisme imaginatif, avec tous les caprices de l'ébauchoir et la folie du pouce; ici, le naturalisme observateur, et les longues patiences de l'étude. On dirait que les ombres ennemies de Delacroix et de Millet se sont partagé sur le tard le royaume incolore de la statuaire. Et n'est-ce pas l'intérêt silencieux du bronze ou du marbre que cette prolongation des luttes fécondes dans un rajeunissement imprévu du plus vieux des arts? La sculpture, non plus que la musique, n'a pas encore terminé son évolution.



FIX-MASSEAU. — JEUNESSE.
Plâtre original

« La nature succède à l'homme », dira-t-on dès l'entrée, en apercevant, parmi tant de sculptures monumentales et de projets décoratifs, les deux vastes groupes commandés à M. Gardet pour l'ornement de la porte Dauphine: au seuil du Bois, *Cerfs et biches* redresseront avec fierté leurs sveltes profils, évocateurs de la sauvagerie primitive. Un autre maître-animalier, M. Frémiet, reparaît, cette fois, avec l'humanité stylisée de deux « figures allégoriques » dont le bronze doit encadrer sévèrement l'arc-de-triomphe du Carrousel: l'une, en marche, embouche la trompette; l'autre, les pieds joints, tend des couronnes. C'est encore

l'allégorie la plus classiquement traditionnelle, mais convulsée dans un élan romantique, que réserve au square du Louvre le sombre groupe de M. Ségoffin : *le Temps*, avec sa faux, terrassé par *le Genie* ailé, qui lève éperdûment son bras vengeur.

Mais, avec un autre de nos prix de Rome, comme avec les plus hardis de nos peintres, l'allégorie se transforme en s'humanisant. Comment personnifier *l'Architecture* autrement que par une froide muse symbolique, tenant avec plus ou moins d'eurythmie le compas de Vitruve et la lyre d'Amphion ? M. Landowski va nous l'apprendre. Au milieu des quartiers cyclopéens de pierre fauve et des rectangles superposés, un géant nu se repose : c'est l'Hercule artiste de Cnossos ou de Mycènes, c'est Fafner ou Fasolt, constructeurs légendaires du palais de Wotan, le génie calme et fruste, assis, comme un Samson au repos, parmi les blocs épars. C'est l'aïeul primitif de ce *Pierre de Montereau*, le vieux maître d'œuvre, que M. Bouchard évoque noblement, la règle en main, la tête levée sur la cathédrale qui grandit ; c'est le précurseur colossal de ce *Mansart* élégamment emperruqué que M. Ernest Dubois nous montre déroulant ses plans sous le regard du Grand Roi... Comme Mlle Dufau, le sculpteur des *Fils de Caïn* rajeunit le symbole, loin des classiques souvenirs de Versailles.

Les monuments commémoratifs, qui sont nombreux, accueillent maintenant l'allégorie sous le costume le plus humble : entre tous, le plus grand sentiment signale aussitôt l'auteur de *la Nuit*, M. Sicard : à l'ombre de son buste élevé d'*Edouard Barbey*, se pressent des figures endolories et reconnaissantes, le travailleur au tablier déchiqueté, la mère pauvre avec son enfant, un jeune couple aveugle, de vieux ouvriers devenus mendiants : simplicité d'accent, qui fait honneur au plus courageux élève du regretté Barrias et que ne retrouve point M. Jean Boucher dans son *Hommage à Trarieux*. L'auteur d'un buste exquis de jeune fille, M. Gustave Michel, est mieux inspiré quand il admet le tablier de la fillette studieuse et la blouse de l'ouvrier d'art devant la chaire du professeur-poète *Eugène Manuel*. Avec la défense de *Verdun* (*1870*), par M. Boverie, la sculpture patriotique suit le même chemin : plus de figures de rêve, des soldats. La nature et l'allégorie, qui se combattaient autrefois, se sont réconciliées dans les jours d'épreuve : et, dorénavant, la vérité remplace presque partout la fiction.

L'idéale nudité n'est pas encore entièrement proscrite : elle ne saurait l'être ; mais, longtemps divinisée dans l'atelier clos, voici qu'elle s'humanise à son tour, en pleine vie. En face d'un poétique *Narcisse*, de M. Greber, écartant nonchalamment sa chevelure pour admirer son sourire dans le miroir des sources, *l'Enfant au masque*, de M. Robert Champigny, n'est qu'un gamin rieur, qui n'en décore pas moins l'une des meilleures fontaines du Salon. Personnifiés par la *Flore* voluptueuse de M. Michelet, si les mythologiques souvenirs associent joliment les *Gourmandes*, chèvre et gamine, dans le marbre onctueux de M. Larche, le nu moderne est plus grave : il s'appelle simplement *Femme au bain ;* M. Fernand David veut l'allure familière, la coiffure négligemment tordue, le geste vrai : sa baigneuse repousse son vêtement et tend la main. Les visiteurs du Salon de 1902 n'ont pas oublié l'original effort tenté par le jeune auteur du *Violoniste* pour styliser notre accoutrement : son nu d'aujourd'hui ne paraît pas d'un sentiment moins actuel, parmi tant de



Frémiet. — Figure allégorique
Pour la place du Carrousel

compositions précieusement symboliques qui servent de prétexte à des académies d'école. Le poème du nu redescend de l'Olympe.

Parure naturelle des Athéniens pareils aux dieux, l'auguste draperie se démocratise, et l'art ne voudrait pas rester plus longtemps prisonnier de ses plis. C'était naguère une plaisanterie d'atelier de soutenir le plus sérieusement du monde que les sculpteurs nouveaux habillent leurs personnages par simple ignorance de la figure nue : deux talents fraternels et toujours discrets, qui n'exposent cette année que des figurines, MM. Hippolyte Lefebvre et Roger-Bloche ont résolu de la démentir, en prouvant à Diderot que « l'étoffe » bien traduite peut envelopper beaucoup d'âme et rivaliser heureusement avec l'antique eurythmie des « linges mouillés » ; ces pieux réalistes continuent Chardin qui disait peindre avec son cœur ; le marbre des *Aveugles* et le bronze du *Froid* transmettaient sans emphase à M. Sicard la religion de la souffrance humaine.

Au risque de compromettre le « rôle divin » de la sculpture qui doit nous arracher à la terre, de nombreux débutants les ont suivis. On imite la lettre, sans parvenir à l'esprit. En face du *symbolisme* intitulant ses nus prétentieux le Soir ou l'Été de la Vie, le baiser à la Source ou le secret du Torrent, le *vérisme* a multiplié les sujets sentimentaux, bonheur maternel ou joie familiale, le pardon de l'enfant prodigue ou le retour du matelot, les orphelins ou les pauvres gens : c'est une débauche de haillons et d'étreintes : on dirait Greuze après Chardin... Mais la vérité toujours simple du sentiment guide les pas incertains du vieil aveugle de M. Schweitzer, agenouille sur le pavé le jeune aveugle tenant son violon de M. Dudouit. La « sévère et chaste » sculpture rit plus malaisément : et les midinettes fêtant *la Sainte-Catherine*, de M. Lorieux, sont encore plus maniérées que la marquise de M. Lombard couronnant le buste de Watteau, que les gamines de M. Pech entourant le monument de Charles Perrault.

Après une crise pathétique, qui déformait les contours, voici donc une réforme somptuaire qui simplifie le vêtement. C'est un nouveau style à découvrir : le style, n'est-ce pas la forme profondément ressentie par où la réalité la plus humblement fugitive s'élève sans effort à la permanente dignité de l'art ? « La vie parisienne, observait Baudelaire, est féconde en sujets poétiques et merveilleux ; le merveilleux nous enveloppe et nous abreuve comme l'atmosphère, mais nous ne le voyons pas. » Le sentiment

vrai semble mieux l'apercevoir dans le calme des champs : témoin, *la Moissonneuse au repos,* de M. Nivet : *la Brodeuse* bretonne, de M. Quillivic : *le Puisatier* à genoux, de M. Fernand Dubois, et surtout *le Vieux berger* rêvant, de M. Rémondot. Nous avons déjà dit la majesté du *Laboureur*, de M. Bouchard, qui nous revient en bronze terreux, comme le sol qu'il prépare aux moissons futures. Peintres ou statuaires, nos prix de Rome ensemencent résolùment le sillon contemporain.



INJALBERT. — FAUNE.
Bronze à cire perdue

Sœur cadette de l'art grec, la sculpture française semble traverser une période alexandrine, signalée par une constante recherche de l'élément pittoresque ou familier : en stylisant notre costume, elle relève la figure de genre aux proportions de la nature ; elle chérit l'enfance insouciante, et non pas seulement la nudité du petit *Bacchus* imaginé par M. Carlès, mais les jeux narrés par MM. Abbal et Paul Roussel ou l'intimité vêtue de l'*Enfant aux nattes,* de M. Birot : comme l'enfance, elle aime les animaux et leurs formes variées ; elle pétrit même la nature morte et jette, avec M. Roger-Bloche, un bouquet de roses d'airain sur une dalle funèbre ; elle cultive volontiers le bas-relief pictural et compliqué d'objets, comme

un *Panneautage de chevreuils*, de M. Mérite, ou le *Vin*, de M. Morlon. La polychromie l'attire : accords mineurs, harmonies en blanc et en noir des monuments funéraires, ou gaieté des matières précieuses; plus sombre que les coquetteries de M. Théodore Rivière, un bronze exotique incarne originalement *le Chef de tribu* : souvenir de l'Afrique centrale, rapporté par un voyageur-artiste, M. Herbert Ward, déjà sensible à la beauté de la Vénus noire. C'est le plus vigoureux morceau de la sculpture étrangère.



DENYS PUECH.
S. A. S. LE PRINCE ALBERT Ier DE MONACO.
Statue en marbre pour le Musée océanographique de Monaco

Nos meilleurs maîtres français voyagent plus volontiers dans le temps, afin d'y retrouver la plus heureuse époque de nos traditions. C'est ainsi que M. Mercié, qui ne se contente pas d'avoir formé tant d'élèves, profile un petit Amour aux côtés de sa *Bourrée* en sabots coquets : le poète de *Gloria victis* badine magistralement aujourd'hui,

comme les décorateurs galants d'autrefois : et, loin de l'année terrible, le plus ressemblant de ses bustes, sous le titre de *Gallia*, retient la grâce éternellement vive de la France.

Car, enfin, c'est le portrait qui caractérise le mieux les aspirations de l'heure nouvelle et la permanence du goût français. N'est-ce pas le portrait qui justifie la modernité du costume ? L'art grec l'a connue sur le tard : et nous ne sommes plus au temps où Pigalle dévêtait M. de Voltaire comme un dieu. Parmi les portraits en pied, voici *S. A. S. le prince Albert Ier de Monaco* sur la passerelle de son yacht, grand marbre élégant que M. Denys Puech destine au vestibule du Musée océanographique : avec bonheur, l'artiste exprime la désinvolture du prince dans la simplicité du savant. A Rome, dans le calme de la villa Médicis, M. Piron confie à de petits bronzes la ressemblance de *M. Barrère* et de *M. Carolus-Duran*. Et la vieille dame assise dans son fauteuil par M. Caumont parle aux yeux avec cette sincérité que rien ne remplace.

Mais le plus profond sentiment de la vie qui passe ne peut s'imprimer dans la matière docile, sans la certitude de l'ébauchoir : et cette forme à la fois vivante et savante, qui trouve le secret d'extérioriser l'âme du modèle en même temps que la volonté de l'artiste, est le criterium des meilleurs bustes : plus pénétrant que M. Carlès, portraitiste de *M. Fallières*, M. Marqueste devine et fait deviner la vivacité spirituelle de *M. Saint-Saens* ou l'intelligence éloquente de *M. Camille Sée*. M. Ségoffin triomphe avec les traits violents de *M. Delcassé* ; M. Vermare idéalise *le Printemps*. Nommer encore, auprès de *M. Camille Pelletan* par M. Maurice Favre ou de *M. Mascuraud* par M. Henri Plé, les masques rêvés par M. Vallgren et le sourire de fillette analysé par le jeune talent de M. Descatoire, c'est affirmer que, même dans la vérité du portrait, le plus matériel des arts en est le plus idéal.

RAYMOND BOUYER

LES ARTS DÉCORATIFS

Pauvres Arts décoratifs, objets de nos plus chères études ! Ainsi qu'on pouvait le prévoir depuis deux ans, ce *Salon*, sur lequel on avait fondé de si bruyantes espérances, semble définitivement les trahir. Déjà les plus

convaincus se laissent gagner par un découragement fatal, et l'indifférence du grand public s'accentue chaque jour davantage.

Qu'il est donc loin le temps radieux, où, à la *Nationale*, les œuvres, débordant de partout, envahissaient les couloirs et les vestibules, menaçant d'escalader les escaliers d'honneur !..... On ne les voit même plus, comme jadis, occuper triomphalement les paliers du premier étage et le pourtour de la coupole fameuse. C'est à peine si, sur un des « retours », on aperçoit quelques pâles et timides vitrines garnies d'admirables « Dentelles de France », auxquelles les femmes elles-mêmes refusent un regard. Tous ces vastes espaces, naguère si vivants, si peuplés, sont désormais déserts.

Les multiples applications d'un art raffiné à la parure de nos logis et de nos personnes, qu'on y venait admirer, se sont réfugiées dans trois salles basses qui bordent l'avenue d'Antin — ultime asile que la foule néglige, et qui ne la détourne guère de son ascension vers les salles de peinture. Et si quelques rares fidèles s'y aventurent, encore avancent-ils à pas discrets, parlant bas, comme on fait en une chambre de malade.

Aux *Artistes français*, il en va de même ou à peu près. Les captivantes exhibitions des Falize, des Gaillard, des Lalique, qui provoquaient tant de convoitises féminines, se sont laissé expulser des rotondes où elles avaient reçu un victorieux accueil. Les voilà reléguées avec le commun, en des lieux de passage où l'on ne s'attarde guère, et si du grand palier, leur présent refuge, le regard flottant du visiteur découvre au loin, sur l'immense galerie qui domine la sculpture, quelques sombres vitrines largement espacées, il hésite et s'abstient. Comme la Nature, la foule a l'horreur du vide.

Est-ce donc que ce désintéressement trop évident soit vraiment justifié ? Le prétendre serait commettre la plus criante injustice. Si le champ est moins vaste qu'autrefois, la moisson ne laisse pas d'être encore magnifique et glorieuse. C'est toujours avec le même infini plaisir que les connaisseurs, — on pourrait presque dire les initiés, — s'attardent, en effet, devant les délicates verreries et les capricieuses porcelaines de Dammouse, devant les médaillons céramiques de Taxile Doat, devant les classiques orfèvreries de Francis Peureux, qui évoquent le souvenir de l'antique trésor d'Hildesheim.

Les pâtes de verre, que François Décorchemont transforme en gemmes mystérieuses, n'ont rien abdiqué de leur charme singulier. Les robustes argenteries de M. Gilbert Péjac n'ont pas renoncé à leur beauté pratique.

On s'intéresse toujours aux fragiles créations de M. Charles Hairon, et l'on éprouve les mêmes éblouissements à contempler les aériennes joailleries de Paul Liénard, de Lucien Gaillard, de Boutet de Monvel et surtout celles de Lalique, qui semble cette année supérieur à lui-même. Enfin, n'est-ce pas un vrai régal d'artiste, que ces étains de Brateau où (suivant le classique adage) l'art surpasse infiniment la matière, et que cette épée académique en or pur, où le maître ciseleur a déployé les rares qualités d'élégance qui distinguent son beau talent ?



Brateau.
Épée offerte à M. le Professeur Paul Richer,
membre de l'Institut.

Mais pour goûter ces beautés subtiles, pour apprécier dignement ces délicats chefs-d'œuvre — trophées bien menus pour un champ de bataille aussi vaste — il faut pouvoir se dérober à la fièvre ambiante, résister au flot qui passe, concentrer sur chacun d'eux une attention soutenue. Le grand et tumultueux public de nos *Salons* annuels est-il capable d'un pareil effort ?...

Et combien est-il encore d'autres ouvrages, précieux à des titres divers, qui, dispersés dans ce double sanctuaire du « grand art » méritent mieux qu'un coup-d'œil distrait et hâtif ! Remarquez, s'il vous plaît, ces deux nobles coffrets, dus à la fraternelle collaboration de MM. Peynot, Hotin et Poussin, sculptés dans un buis immaculé,

couronnés d'amoureux sujets, enrichis d'allégories finement gravées. N'oubliez pas non plus ce robuste et superbe plateau en argent repoussé et en fer incrusté d'or, vraie pièce de musée, qui rappelle les œuvres puissantes de la Renaissance, et porte la signature de M. Bellosio, de Milan. Accordez un instant à cette ample *Coupe de la Presse*, pièce d'orfèvrerie magistrale, exécutée par M. Charles Massin, d'après le modèle de M. Vital Coulhon. Et les trois miroirs si joliment émaillés par M. Grandhomme, pour la *Société des Amis du Bibelot;* et les bijoux si originaux de M. Lionel Le Couteux; et les resplendissants émaux translucides cloisonnés d'or par M. Thesmar, et cette autre garde de pacifique épée, que M. Bottée cisela, lui aussi, pour un nouvel immortel, notre sympathique Gabriel Ferrier!... Serait-il juste de les passer sous silence?

Qui donc, après cette énumération succincte, oserait prétendre que, même en se bornant à ces pièces maitresses, et sans se préoccuper de tout ce fatras d'applications plus ou moins subtiles d'un art discutable, à des fantaisies d'ameublement — applications auxquelles un indulgent jury réserve un trop facile accueil — qui donc oserait affirmer qu'on ne saurait constituer un ensemble digne de toute l'attention, nous dirons mieux, de l'admiration sincère d'un public choisi? Et, après cette constatation, comment expliquer l'indifférence trop évidente, le désintéressement croissant qui nous affligent?

Hélas! ce désintéressement, cette indifférence s'expliquent par un manque de relation trop accentué entre l'immensité du décor et la fragile perfection d'œuvres charmantes, qui, dispersées dans une tapageuse cohue, sont fatalement condamnées à demeurer inappréciées.

En toutes choses, en effet, il est des règles immuables, qu'on ne saurait impunément transgresser. Les productions de l'art doivent d'abord leurs succès à leurs propres mérites, mais beaucoup aussi à la façon dont elles sont présentées. C'est ce qu'ont bien compris les peintres de la Société des Artistes français, qui, cette année n'ont pas reculé devant d'énormes dépenses, pour faire à leurs salles une dispendieuse toilette. C'est ce dont, avant eux, les sculpteurs s'étaient admirablement rendu compte.

Certes, plus que tous autres, ces derniers étaient fondés à prétendre que leurs ouvrages, quels qu'il fussent, appartenaient au « grand art ». Et cependant, quand certains d'entre eux s'avisèrent de pratiquer, — eux

aussi, — les arts décoratifs, en créant des œuvres réduites, directement destinées à la parure de nos appartements, ils se gardèrent sagement d'abandonner ces frêles créations dans la promiscuité désastreuse des apothéoses de bronze et de marbre.

Ils les tirèrent prudemment à l'écart, prenant soin de les grouper sur une estrade convenablement isolée, les délivrant ainsi de l'écrasant voisinage des héros gigantesques et des allégories peu vêtues. L'innovation était heureuse. L'accueil qu'on lui fit fut si chaleureux, que toute une statuaire nouvelle en naquit, — statuaire qui, s'adaptant au caractère intime et aux proportions étriquées de nos logis modernes, nous délivra des « réductions » fatales, auxquelles une tradition néfaste condamnait notre ameublement. Faut-il ajouter que cette délivrance fut tout profit et pour eux et pour nous ?



Peynot, Hottin et Poussin.
Coffret en buis et ivoire, surmonté d'un groupe en marbre et onyx.

Sans partager, en effet, la lointaine indignation de l'austère Raoul Rochette, flétrissant « ces spéculateurs qui ont à leur disposition la machine Collas » (pauvre et cher Barbedienne !) et en profitent pour mettre la statuaire classique « à la portée des goûts les plus frivoles, pour la rabaisser au niveau des usages vulgaires » ; encore doit-on convenir que les sereines beautés des chefs-d'œuvre immuables sont un peu bien solennelles, pour se trouver associées à nos journalières destinées

Leurs froides perfections se sentent dépaysées dans un milieu pour lequel elles n'ont certes point été conçues. Elles manquent de l'intimité nécessaire.

Pour embellir un salon, pour parer un boudoir, il n'est pas indispensable, en effet, que l'art, — comme disait le comte de Laborde, — soit « inspiré d'en haut ». La statuaire héroïque est aussi déplacée dans nos appartements, que la statuaire badine sur les places publiques.

De ces constatations sont nées quelques innovations heureuses. Délivrés de l'obligation de faire grand, nos sculpteurs se sont appliqués à produire des groupes anecdotiques, des figures simplement jolies, un peu libres parfois, mais s'harmonisant au surplus avec leur direct entourage. En outre, ils n'ont pas hésité à adapter à leurs créations réduites la polychromie toujours dangereuse dans les vastes ouvrages; et, associant les gemmes et les marbres rares aux métaux coûteux, à créer de véritables joyaux dont la réalisation était, jusque-là, demeurée le privilège de certains orfèvres.

On connaît les succès de toute nature remportés, dans ce genre doublement précieux, par M. Théodore Rivière. Cette année, fidèle aux précédents, il nous offre, sous un riche portique de marbre, une *Désenchantée*, mélancolique et délicate figure d'ivoire, drapée d'argent et d'onyx.

Plus remarqué encore est le groupe charmant exposé par M. Allouard, et que son auteur a baptisé *les Deux amis*. Il s'agit, en l'espèce, d'une adorable soubrette en costume Louis XV, qui, s'adossant à une rampe de pierre, roule sous son pied mignon un petit chat joueur. Là encore, les marbres diversement colorés, l'ivoire, le métal, la pierre, sont mis en œuvre avec un rare bonheur. Il est impossible de rien voir qui soit à la fois plus moderne et mieux dans l'esprit du temps interprété par l'artiste.

M. Allouard encadre cette œuvre exquise entre deux « coupes » — c'est le nom qu'on donne aux prix décernés dans les solennités sportives. — La coupe de Maisons-Laffitte est en or, portée par trois figures d'ivoire d'un joli mouvement. Celle de Monte-Carlo (canots automobiles), nous montre une triomphante Victoire d'ivoire et de marbre, debout sur un dauphin d'argent.

Dans une note plus austère, M. Georges Lemaire, coutumier de ces œuvres réduites et fastueuses, nous offre la rigide effigie de *Dante* et une

svelte figure symbolisant l'*Harmonie*, où l'agate mousseuse, le jaspe, le lapis, le cristal rose, marient leurs colorations chaudes et vibrantes. Puis voici deux remarquables petits bustes, en ivoire et métal : l'un tout gracieux, *l'Amour cruel*, de M. Agathon Léonard, l'autre noble et sévère, *Tête casquée*, par M. Hanaux. Viennent ensuite une *Phryné* aux carnations d'ivoire, debout et dans la pose pudique que jadis Gérôme donna à cette facile beauté ; *la Pomme* légendaire présentée par une Ève souriante, joliment rendue par M. Paul Roussel ; *le Sourire d'avril*, de M. Alexandre Caron ; l'*Invitation* de M. Weigèle, compositions aimables, figurines délicates, qui associent, dans leur réalisation coûteuse, l'ivoire limpide et souple aux marbres rares et au bronze patiné d'or.



ALLOUARD. — LES DEUX AMIS.
Statuette en ivoire, marbre et pierre.

Mais le prestige spécial, la relative fascination que peut exercer le judicieux emploi de ces substances doublement précieuses, ne doit pas nous faire oublier d'autres maîtres, également fameux, qui, demeurés fidèles aux matières traditionnelles, — on pourrait dire classiques, — ne croient pas déroger en consacrant leur talent éprouvé à la statuaire d'appartement.

Tels sont M. Émile Boisseau, auteur d'un groupe charmant, *l'Amour*

vainqueur, auquel un public choisi fait fête; M. Antonin Carlès, dont le *Bacchus enfant* provoque un sympathique sourire; M. Daillon, père spirituel d'un *Futur botaniste*, qui fera la joie de toutes les mères, M. Larroux, dont l'élégante *Vendangeuse*, ployant sur le faix, légitime de bachiques espoirs.

A ces œuvres aimables, exécutées avec une irréprochable maîtrise, il nous faut ajouter *le Char des Amours*, de M. Carrier-Belleuse, groupe à dix personnages, d'un joli mouvement, gracieux à souhait et qui, alliant le marbre immaculé au bronze, constitue le plus décoratif surtout de table que l'on puisse souhaiter.

Enfin, il y aurait ingratitude à terminer cette revue hâtive, sans dire quelques mots du groupe des statuaires animaliers, qui, marchant sur les traces glorieuses de Gardet et d'Henri Cordier, viennent renforcer notre sculpture d'appartement d'une ménagerie amusante et très scrupuleusement traduite.

Cet oubli serait d'autant moins excusable que, cette année, un de nos maîtres les plus ennemis de la banalité, le sculpteur Dampt, se permet une incursion intéressante dans cette spécialité. Il expose *un Chevreau* en marbre gris et un *Petit chat* en marbre noir, qui feront bon ménage avec *les Mouflons* polychromes de M. Valton, *les Chevaux* si bien observés de MM. Jean Brown et Czapek, *le Cerf aux écoutes*, de M. Fiot, *les Girafes*, *les Flamants*, *les Bisons*, si curieusement synthétisés par M. Bugatti, *les Chiens* en pierre bleue de M. Perrault-Hary, et avec ceux en bronze de M. Louis de Monard — et aussi avec la piquante caravane d'animaux savants que M. Charles Paillet a qualifiés *Nomades*.

Qu'on ne s'y trompe pas, dans leurs proportions réduites, toutes ces œuvres familières, sans vaines prétentions, et qui se proposent surtout de nous être agréables, sont d'une exécution remarquable, d'un art achevé, d'un métier accompli. S'il était un reproche qu'on leur pût adresser, il s'appliquerait à leur perfection même. Ces sortes d'ouvrages, en effet, tolèrent certaines négligences. Ils s'accommodent à merveille de ces incorrections qui communiquent aux esquisses des plus grands maîtres une saveur si particulière, et que plus tard l'inflexible discipline de proportions fait disparaître, en refroidissant l'aspect de l'intention première.

C'est là une observation consacrée par les siècles, et dont les Grecs,

nos maîtres éternels, ne se firent pas faute de tirer profit. Prenez une de ces délicieuses *tanagrines* qui nous révèlent une antiquité intime et si charmante. Grandissez-la à la taille humaine, vous aurez un monstre microcéphale, au cou trop long, aux membres disproportionnés. Faites subir le même grandissement aux petits bronzes de Riccio ou de Donatello, dont Sauvageot, Davillier et Gatteaux ont enrichi notre Louvre, vous obtiendrez des mécomptes pareils.

On peut donc prétendre que cette sculpture intime et réduite comporte une esthétique spéciale. Mais quel artiste chez nous sera assez audacieux pour commettre ces fautes volontaires, qui donnent à ces petits morceaux un si curieux ragoût ?

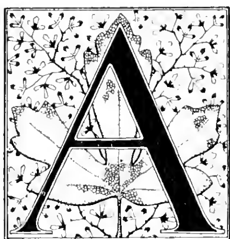
Contentons-nous donc, pour le moment, de cette perfection relative, dont nos statuaires sont coutumiers, et conservons tous nos espoirs, car les œuvres charmantes qui viennent de défiler sous nos yeux s'inscrivent en faux contre cette parole d'un pessimiste : « La France semble une terre épuisée, que dorent les épis de la dernière moisson ».

Henry HAVARD



LE REPOS

GRAVURE ORIGINALE DE M. AUGUSTE FABRE

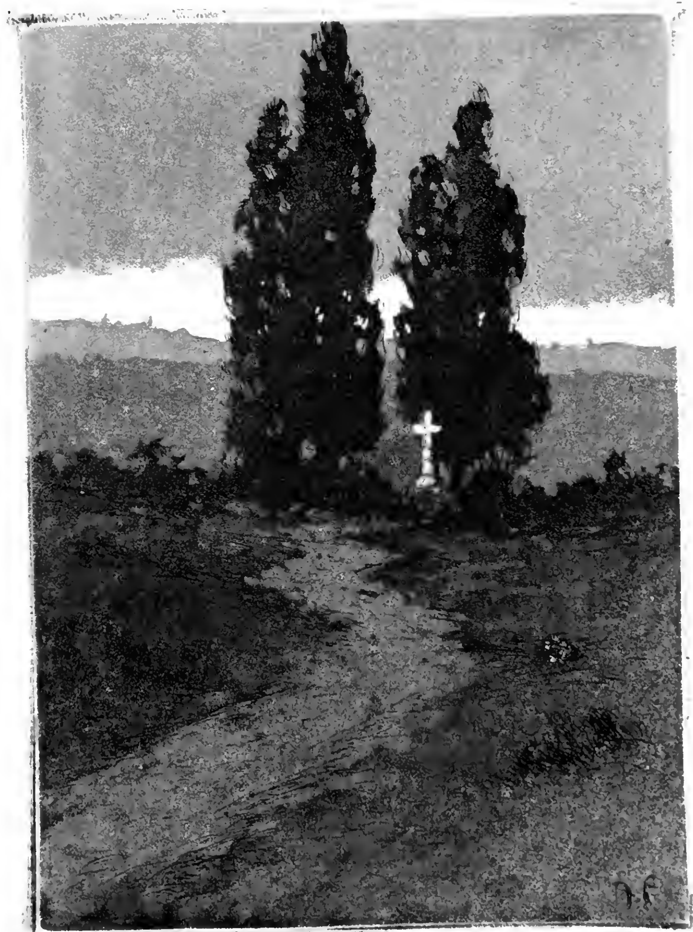


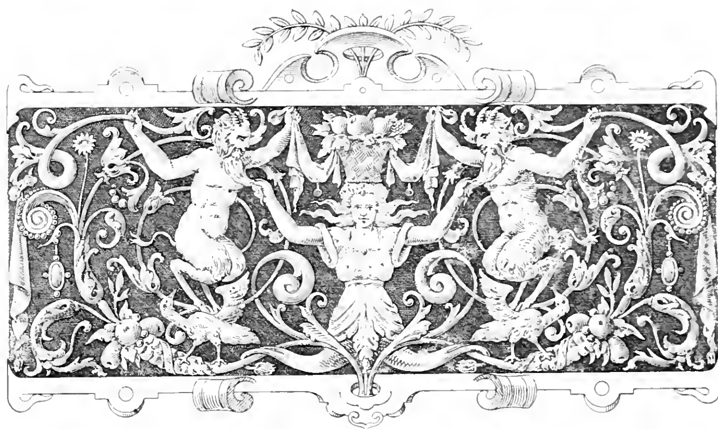
UGUSTE Fabre est né à Montpellier le 19 mars 1883, et il expose régulièrement depuis 1905 : il n'a pas perdu de temps. De l'école des beaux-arts de sa ville natale aux Académies parisiennes, des Salons où tout le monde expose aux salonnets qui groupent des artistes sélectionnés, enfin de la peinture à l'eau-forte, — les étapes nécessaires se sont faites régulièrement et logiquement.

Jusqu'à ces dernières années, où le soleil d'Espagne lui a positivement révélé un nouvel aspect des choses, Auguste Fabre est demeuré fortement attaché à son Rouergue, — vieux pays farouche, âpre, dur aux bêtes et aux gens, où les paysages atteignent au tragique à force d'ampleur de lignes et de pauvreté de décor. Peintures aveyronnaises, eaux-fortes aveyronnaises, pastels aveyronnais, — ces désignations reviennent comme un *leit-motiv* à chacune des expositions où il envoie ses souvenirs du pays ; mais si l'inspiration est uniforme, du moins le sentiment ne fait-il jamais défaut, et si le sujet est pauvre, au sens pittoresque du mot, du moins l'artiste, — remarquablement servi par l'adresse qu'il apporte à combiner le travail de la pointe et celui du lavis, — sait-il toujours lui garder son austérité et son émotion.

Il n'est pas de ceux qui ont besoin de raconter des histoires. Voyez *le Repos* : trois arbres noirs au bord d'un ravin, une croix de pierre au bout d'un chemin campagnard, un ciel lourd de nuées, — et l'on rêve...

E. D.





UN PORTRAIT AUTHENTIQUE DE FRANÇOIS CLOUET

AU MUSÉE DU LOUVRE

La Société des Amis du Louvre vient d'enrichir le musée d'un tableau que sa double valeur artistique et historique place au rang des œuvres capitales de l'école française du XVIe siècle. C'est un portrait signé de François Clouet (Pl. p. 453).

On sait l'état précaire de nos connaissances relativement aux portraits exécutés à la cour des Valois. Leur attribution à tel ou tel peintre officiel, connu par les documents d'archives, est presque toujours hypothétique. Les savantes études, dans ce sens, du comte L. de Laborde, de H. Bouchot et de M. Jules Guiffrey, n'ont abouti qu'à accuser davantage l'étendue de notre ignorance. Quelle lueur précieuse doit donc apporter avec elle une pièce authentique comme celle qui entre au Louvre !

Il se trouve, précisément, que M. Étienne Moreau-Nélaton, qui l'a découverte à Vienne et qui employa son habituelle libéralité à lui assurer

un asile définitif dans sa patrie d'origine, publie en ce moment les travaux les plus susceptibles d'en faire ressortir le rare intérêt. Le premier est une étude d'ensemble sur les portraits aux crayons exécutés en France, dans la première moitié du XVI[e] siècle[1]; le second est une étude spéciale sur les Clouet[2]. L'un et l'autre dressent avec une si rigoureuse précision le bilan de ce qui est définitivement acquis, aujourd'hui, sur ces questions délicates, et proposent des hypothèses si nouvelles et, semble-t-il, si fécondes, que l'on ne saurait mieux faire, pour expliquer toute l'importance du don fait au Louvre, que d'en donner l'analyse.

Appelé à écrire une préface pour un recueil de reproductions des crayons du musée Condé, à Chantilly, M. Moreau-Nélaton fit table rase de toutes les hypothèses émises avant lui, puis, au lieu de s'en tenir, soit aux seuls documents d'archives, soit aux seules inductions fournies par la comparaison des dessins, il combina les deux méthodes, les renforçant d'éléments critiques empruntés aux mentions biographiques, chronologiques et techniques dont souvent les portraits sont accompagnés. Enfin, au lieu de limiter son enquête au musée Condé, il l'étendit aux collections privées et publiques, jusqu'aux plus lointaines collections étrangères. Il a pu aboutir ainsi sur l'origine, l'utilité et les auteurs probables de ces effigies, à des conclusions à la fois originales et solides.

Une remarque fondamentale sur le fonds du musée Condé, c'est qu'il n'offre pas une homogénéité absolue. Les feuillets qui le composent ne proviennent pas du démembrement d'un album ancien : ce sont les feuilles volantes elles-mêmes sur lesquelles les artistes ont fixé *au vif* les portraits aux crayons qu'ils exécutaient d'après le modèle.

La plupart portent l'indication manuscrite ancienne du personnage représenté. Étudiant attentivement l'écriture de ces mentions, M. Moreau-Nélaton a pu y distinguer quatre mains principales. L'une, seize fois répétée, est sans aucun doute celle de Catherine de Médicis[3]; la seconde

1. *Crayons français du XVI[e] siècle, conservés au musée Condé*, Paris, Lévy, 1908, 3 vol. de fac-sim. héliogr., avec introduction et notices par E. Moreau-Nélaton.

2. E. Moreau-Nélaton, *Les Clouet*, Paris, Lévy, 1908, in-4°, fig.

3. Dans une étude parue dans la *Gazette des Beaux-Arts* de 1907 : *Érasme chez Catherine de Médicis, à Chantilly*, M. Moreau-Nélaton avait déjà établi, sans conteste, cette observation importante, qui lui avait permis d'identifier un portrait d'Érasme jusqu'alors négligé.

se retrouve dans une lettre écrite sous la dictée de la reine-mère et que celle-ci a signée : la troisième écriture est une petite bâtarde dont l'auteur emploie les mêmes tournures à l'italienne que Catherine ; on la trouve, sur un dessin, accolée à la quatrième, une grosse cursive très originale, que l'on voit ailleurs corrigée elle-même par la main de la reine-mère.

Qu'est-ce à dire, sinon que la collection des crayons du musée Condé est la collection même de Catherine de Médicis, qui en a opéré le récolement soit en inscrivant, soit en dictant à des secrétaires les noms qui convenaient aux portraits ?



Attribué à François Clouet. — Henri II, roi de France.
(Cabinet des estampes de la Bibliothèque nationale.)

Mais à la Bibliothèque nationale, au musée des Offices de Florence, dans le cabinet de M. Daligand, à Paris, et dans celui de M. Salting, à Londres, partout, en un mot, où l'on trouve des crayons originaux de la première moitié du XVIe siècle, on rencontre ces quatre écritures. Il faut donc admettre, en outre, que la collection de Catherine de Médicis était originairement beaucoup plus riche que la collection

tion actuelle du musée Condé, qui n'en est qu'une partie importante.

Quant au récolement lui-même, les concordances chronologiques fournies par la biographie des personnages représentés, et qui tous appartiennent à la famille ou à la cour royales, permettent d'en placer la dernière opération aux environs de 1570.

Comment expliquer, cependant, que ces crayons fussent dans les mains de la reine-mère et qu'elle leur accordât tant d'intérêt? Il est d'abord certain qu'ils ont séjourné dans quelque atelier de peintre : maculés de taches d'huile et de couleurs, fripés comme des feuilles souvent maniées, piqués en haut d'un trou d'épingle, ils portent, fréquemment, au crayon, des indications techniques, telles que « *robe tanne damas* », « *les cheveulx tanné brun* », provenant certainement d'artistes qui pensaient les utiliser pour des travaux plus importants. Or, on sait, d'autre part, que les demeures de Catherine de Médicis regorgeaient de tableaux représentant, soit des membres de la famille royale, soit des personnages de la cour. N'est-il donc pas infiniment probable que sa collection essentielle, c'étaient ces peintures, exécutées par les peintres officiels, et que les crayons originaux, après avoir servi aux artistes pour exécuter les portraits, avaient surtout servi à Catherine de Médicis pour identifier des physionomies dont, après quelquefois trente ans et plus, on avait communément perdu le souvenir?

Ces diverses constatations permettent de limiter au groupe des peintres royaux les recherches touchant les auteurs des crayons. Voici, d'après les états de la maison du roi, quels furent ces peintres jusqu'en 1570 environ. *Jean Perréal* ou *Jehan de Paris* fut employé successivement par Louis XII et François I[er]. *Jean Clouet*, dit *Jeannet*, apparaît de 1516 à 1539, d'abord avec *Nicolas Belin*, dit *Modène* (jusqu'en 1523), *Jean Bourdichon* (jusqu'en 1531) et *Barthélemy Guéty*, dit *Guyot* (jusqu'en 1532), puis, après 1525, avec *Jean Champion*. Son fils, *François Clouet*, dit aussi *Jeannet*, lui succède jusqu'en 1572, et semble avoir été seul en emploi de 1540 à 1548. Chaque dauphin, cependant, a ses peintres spéciaux : le dauphin Henri s'est attaché *Corneille* de la Haye (1540-1544)[2], qui se fixa à Lyon, puis *Germain Le Mannier* (1547-1559)[1] ; monté sur le trône, il adjoint, après

1. Dans un travail qui a été le point de départ de ses études sur les portraits du XVI[e] siècle (*Les Le Mannier, peintres officiels de la cour des Valois*, Paris, *Gazette des Beaux-Arts*, 1901, in-4°, pl.).



1548, à François Clouet *Guillaume Bouteloup*, qui était au service du dauphin François, comme *Denis Guestrae* l'était à celui de Charles d'Orléans, comme les frères *Du Moustier*[1] l'étaient à celui de Catherine de Medicis. Occasionnellement enfin, on rencontre *Jean Scipion*, *René Tibergeau* et *Georges Van der Straten*.

Mais entre eux, qui choisir pour auteur des crayons? Aucun dessin n'est signé. Aucune peinture reproduisant un des dessins, sauf une, n'est signée. Quelques attributions données par Gaignières ne peuvent, bien que précieuses, avoir la valeur d'une tradition.

Le problème se complique encore du fait qu'une partie des crayons du musée Condé ne sont que de médiocres copies; que certains originaux ont été remaniés, maquillés par un autre artiste peut-être que leur auteur primitif; que les peintures ne sont pas forcément de la même main que les crayons originaux; qu'enfin les identifications portées sur certains originaux sont fausses, tandis que celles qui accompagnent de détestables copies sont exactes.

S'aidant du même fil conducteur qui l'avait mené, dans ses recherches précédentes, à de si fermes conclusions, M. Moreau-Nélaton espérait que les annotations techniques inscrites par les peintres le guideraient vers de nouvelles découvertes. Hélas! on n'a retrouvé encore que quelques lettres de Perréal et deux signatures de François Clouet[2]. Rien, pas même un mot de l'écriture de Jean Clouet, de Godefroy le Batave ou de Corneille de Lyon, entre lesquels, surtout, on circonscrit le débat.

Dans un tel dénuement de preuves, comment oserait-on avancer avec assurance une seule hypothèse?

On s'est basé sur les rapports qui existent entre la série des Preux de Marignan, au musée Condé, et les médaillons qui ornent le manuscrit de la *Guerre Gallique*, pour attribuer les uns et les autres successivement à

M. Moreau-Nélaton montre Germain Le Mannier spécialement chargé du soin de « portraicturer » les enfants du dauphin.

1. Sur cette famille de peintres, voir : J. Guiffrey, *Les Du Moustier, dessinateurs de portraits aux crayons* (*Revue de l'art ancien et moderne*, juillet 1905-nov. 1906) ; — M. Moreau-Nélaton (*Les Frères Du Moustier, peintres de Catherine de Médicis*, Paris, 1908, in-4, pl.) ajoute aux documents publiés par M. Guiffrey une lettre inédite d'Étienne Du Moustier, datée de Vienne, qui montre les deux frères employés par commandement de la reine mère au service de l'Empereur.

2. M. Moreau-Nélaton pense que l'écriture qui est en haut du portrait aux crayons de Charles IX, que nous reproduisons (p. 456), est de François Clouet.

Perréal[1], à Jean Clouet[2], à Godefroy le Batave[3]. Mais la solidarité des uns et des autres portraits ne semble pas démontrée à M. Moreau-Nélaton. S'il admettrait volontiers que les médaillons soient attribués à Godefroy le Batave, il verrait plutôt dans Perréal l'auteur des Preux, parce qu'à cette époque il est le seul peintre officiel ; parce qu'on sait, par une lettre de Louis XII, qu'il avait déjà préparé un recueil du même genre ; parce que, enfin, son écriture rappelle beaucoup celle des annotations techniques accompagnant le portrait d'un anonyme, contemporain de Louis XII.

A côté de cette série des Preux, une autre porte des mentions qui décèlent manifestement une origine italienne : « *le né rouze...* », « *les seveus gry noire* », etc. Si on l'attribue à Jean Clouet, par exemple, il faudra donc cesser de voir en lui, comme le veut Laborde, un Flamand, et lui donner comme pays d'origine l'Italie, en rappelant le compte de 1468 qui mentionne un « Jehannet de Milan » ?

Quelle part encore faire à ce Corneille de Lyon, qui doit à Bouchot une si prompte et si glorieuse renommée ? Un des morceaux qu'on lui attribue, sur la foi de Gaignières, avec le plus de certitude, est un portrait de Mme de Montpensier, perdu, mais représenté par une gouache de Boudan : or, l'original aux crayons est au musée Condé. Corneille a donc aussi droit à sa place.

Et Guéty ? Champion ? Nicolas de Modène ? Qui sait s'il ne faudra pas admettre bientôt à un rang meilleur ces émules jusqu'ici peu favorisés ?

Car il semble que l'ancienne collection de Catherine de Médicis doive être considérée comme une entreprise collective, destinée à fournir la cour de toutes les effigies, grandes ou petites, en buste, à pied ou à cheval, dont on ornait les châteaux, les manuscrits ou les bijoux, et que concouraient à reproduire peintres, émailleurs ou graveurs en médailles. Le portrait aux crayons était l'élément primitif, essentiel : il n'exige que le minimum de pose et s'expédie aisément, sur un coin de table. Il passait « de main en main, comme un vulgaire cliché de photographe, livré sans merci au plagiat, voire à la retouche et au truquage ». Mais, quelles que

1. R. de Maulde, *Jean Perréal*.
2. Bouchot, *Les Clouet et Corneille de Lyon*, Paris, 1892, in-8°.
3. De Mely, *Jean Clouet ou Godefroy le Batave ?* (*Gazette des Beaux-Arts*, 1907).

soient les déformations qu'il ait subies, quelle que soit la matière où il revive, c'est lui qu'on trouve à la base de toute manifestation iconographique de cette époque.

Après avoir établi des conclusions aussi générales, M. Moreau-Nélaton s'est efforcé, tout en demeurant sur le même champ de recherches, de saisir la question sous un autre aspect et d'aboutir, en étudiant la vie et l'œuvre des deux Clouet, à des résultats plus précis.

De Jean Clouet on ne sait rien, sinon qu'il était étranger, qu'il épousa une Tourangelle, que les comptes royaux le mentionnent de 1516 à 1538, qu'il fit pour le service du roi de nombreux « portraits et effigies » et mourut probablement en 1539. Il est désigné tantôt sous le nom de Jean Clouet, tantôt, comme son fils, sous celui de Jeannet, accommodé à toutes les fantaisies graphiques du temps.

Aucune œuvre ne peut lui être attribuée avec certitude. Une estampe médiocre des *Hommes illustres* de Thevet reproduit un soi-disant portrait d'Oronce Finé, « tiré au vif par maistre Jean Janet ». Mais le portrait lui-même a disparu.

Ayant été, de 1528 à 1539, le véritable peintre officiel de François Ier, il a dû reproduire les traits de ce monarque et on peut lui attribuer l'un au moins des deux portraits du Louvre et certaines esquisses aux crayons du musée Condé. Mais sur quels éléments faire reposer un choix ?

Avec François Clouet, les documents sont plus nombreux. On sait qu'il succéda en 1541 à Jean, dans sa double charge de peintre et de valet de chambre du roi et que François Ier abandonna en sa faveur le droit d'aubaine qu'il pouvait réclamer sur l'héritage du père. Sa qualité de peintre du roi, dont il fut assez longtemps pourvu seul, permet de lui attribuer avec vraisemblance les portraits de François Ier qu'on croit contemporains : un dessin du musée du Louvre, mis au carreau pour une peinture, sans doute, et dont on peut rapprocher plusieurs miniatures et un dessin du musée Condé ; un autre crayon de Chantilly, qui semble plutôt avoir été exécuté après la mort du roi, et sur le corps du défunt, pour l'effigie qui figura aux funérailles de 1547 et dont François Clouet eut la commande.

Pour des raisons identiques, on lui attribue encore le *Henri II* en

pied du musée du Louvre, que d'ailleurs la tradition lui accorde, ainsi que le *François II* et la *Marie Stuart* de la même galerie.



ATTRIBUÉ A FRANÇOIS CLOUET. — CHARLES IX, ROI DE FRANCE.
Dessin aux crayons (Saint-Pétersbourg, musée de l'Ermitage).

Mais, avec Charles IX, les arguments tirés de la qualité de Janet comme peintre du roi sont beaucoup moins probants : un document atteste, en effet, qu'il ne jouit pas alors exclusivement du privilège de reproduire les traits du monarque.

MM. Bouchot[1] et Mazerolle[2], sur la foi d'un compte découvert par ce dernier, ont vu la main de François Clouet dans deux miniatures représentant Catherine de Médicis et Charles IX, contenues dans un écrin du Trésor impérial de Vienne. M. Moreau-Nelaton fait, avec juste raison, remarquer que ce compte ne mentionne pas la *reine-mère*, mais la *reine*;

1. H. Bouchot, *Les Clouet et Corneille de Lyon*.
2. F. Mazerolle, *Revue de l'Art Chrétien*, octobre 1889.



FRANÇOIS CLOUET. — CHARLES IX, ROI DE FRANCE.

Vienne, Musée Impérial

il le rapproche d'un bordereau de commande où on lit, entre autres indications : *pour la Reyne, sa pinteure pour pendre au coul.* S'il en tire conclusion pour faire des réserves sur la part prise par François Clouet dans les miniatures de Vienne, il se croit, par contre, en mesure d'affirmer que la commande en question, qui comporte une trentaine de portraits, était bien destinée à cet artiste.

Par conséquent, François Clouet a dû avoir à sa disposition les archives iconographiques de Catherine de Médicis, soit pour reproduire par la peinture ses propres crayons originaux, soit pour en reproduire qui provenaient d'autres mains que la sienne : M. Moreau-Nélaton pense ainsi pouvoir lui attribuer les miniatures célèbres du *Recueil* de du Tillet.

Mais voici, pour la première fois, une certitude absolue : c'est le Charles IX du musée de Vienne qui l'apporte avec cette inscription :

CHARLES VIIII
TRES CHRESTIEN ROY DE
FRANCE, EN L'AAGE DE XX
ANS PEINCT AU VIF PAR
JANNET. 1563[1].

Or, non seulement le tableau rappelle la réplique du musée du Louvre qui fait pendant au petit Henri II : mais il rappelle surtout un crayon de l'Ermitage, remanié, et qui porte les dates de ses deux états successifs, 1566 et 1569 (reproduite p. 456). Voilà donc à la fois une peinture et un dessin authentiques de François Clouet.

A côté de ces pièces, auxquelles, il y a seulement quelques semaines, se limitait toute notre certitude sur l'œuvre du peintre, on saisit dès lors l'importance qui s'attache au nouveau tableau du Louvre. Sa facture sobre et délicate est digne du pinceau de Clouet. Comme le Charles IX, il porte la marque certaine de son authenticité. C'est l'inscription :

FR. IANETII OPVS
PE. QVTTIO . AMICO . SINGVLARI
ETATIS SVE XLIII
1562.

Mais quel est ce P. Quttius, ami de l'artiste, et qui en 1562 avait

1. Cette date contient une inconséquence. En 1563, Charles IX avait 14 ans. Mais on est généralement d'avis qu'une restauration malencontreuse a substitué un 3 au 9 primitif.

43 ans, l'âge, croit-on, de Clouet lui-même? L'album de fleurs ouvert près de lui a conduit le Dr von Frimmel[1], qui le premier signala ce tableau, à le chercher, vainement d'ailleurs, parmi les naturalistes de l'époque. M. Stein, plus heureux, vient de l'identifier avec un apothicaire parisien du nom de Pierre Guthe, qui possédait un jardin botanique célèbre et jouissait, à la fin du XVIe siècle, d'une grande notoriété. Ce devait être, à en croire l'inscription, un ami intime de Clouet, et c'est encore un mérite nouveau de ce portrait qu'il apporte, au milieu de tant de portraits officiels, un parfum si rare de tendre familiarité.

M. Moreau-Nélaton insiste sur le caractère italien de la peinture que, n'était l'inscription, on attribuerait volontiers, dit-il, à Moroni. Il rejoint ici une constatation déjà exprimée dans son introduction aux *Crayons du musée Condé :* à savoir qu'il est impossible de dénier à l'Italie une influence sur l'art exercé à la cour des Valois au début du XVIe siècle.

Mais c'est là une hypothèse, comme M. Moreau-Nélaton, après ses devanciers, s'est permis d'en émettre plusieurs. Il ne faut pas s'en plaindre. Même si elle doit s'éteindre bientôt, une hypothèse sérieusement appuyée projette, dans les dédales obscurs où la critique se débat, des lueurs nécessaires sur les chemins inconnus.

M. Moreau-Nélaton a indiqué aux érudits plusieurs de ces chemins et, tout en s'y engageant lui-même, il témoigne, par la profusion et l'exactitude des reproductions dont il accompagne ses travaux, par son empressement à soumettre au jugement de tous le *Clouet* du Louvre, du généreux et rare désir d'être dépassé dans ses recherches.

PAUL CORNU

1. *Blætter fur Gemældekunde* von Dr Th. von Frimmel. Vienne, Herbst 1907, in-8°.

L'ÉCOLE DE NANCY

ET SON EXPOSITION AU PALAIS DE ROHAN, A STRASBOURG



La Société des amis des arts de Strasbourg a convié récemment, dans les salles du palais de Rohan, l'École de Nancy à une exposition d'ensemble. Nous savions déjà, par sa participation remarquable à la dernière Exposition universelle, de quelle vitalité témoignait l'art lorrain. Mais ce n'est que par l'exposition spéciale organisée en 1903 à l'Union centrale des arts décoratifs, que nous avons appris à connaître ce groupement formé par Gallé, peu avant sa mort, et qu'il désigna du nom d'École de Nancy. Quels sont les progrès réalisés depuis 1903, dans quel sens l'École de Nancy a-t-elle évolué, quelles sont les tendances qui y dominent actuellement, telles sont les quelques questions qu'il était intéressant d'étudier à Strasbourg.

La première impression très nette qui se dégageait de l'ensemble des œuvres exposées, c'est que l'influence de Gallé cesse fort heureusement de peser aussi exclusivement et d'un poids aussi lourd qu'il y a quatre ans, sur la plupart des artistes lorrains. Je voudrais qu'on ne se méprenne pas sur le sens qu'il convient de donner à cette constatation. Le génie de Gallé est prodigieux et nul ne serait assez aveugle pour le contester. Mais je crois bien que, par ses qualités mêmes, par tout ce qu'elles ont de rare et d'exceptionnel, Gallé est également l'artiste le moins apte qui fût à faire école. Ses créations demeurent inimitables. Bien plus, les quelques principes posés par lui comme nécessaires à la régénération des industries d'art, apparaissent à l'examen, ou trop vagues pour qu'on leur accorde quelque valeur, ou trop précis pour ne pas constituer un danger pour tous ceux qui essayèrent d'œuvrer dans le sens qu'ils indiquent. Que l'École de Nancy se réclame de la nature, rien de mieux. Nul artiste ne saurait se soustraire à « l'observation directe des êtres et de la vie ». Mais la façon dont Gallé entendit utiliser l'expérience acquise de la sorte, sa manière réaliste à l'excès de traiter, dans le meuble notamment, les éléments décoratifs empruntés à la flore et même à la faune, et, par antithèse avec ce « naturisme », l'intellectualité dont il paraît chaque ligne, chaque couleur, voilà des artifices dangereux qui ne sauraient constituer un enseignement fécond et profitable.

Au reste, l'Exposition de Strasbourg, une fois de plus, le démontrait avec évidence. Dans l'ensemble fort important que l'on avait réuni des œuvres de Gallé,

il n'en était aucune, sauf pourtant ses verreries toutes admirables, qui n'eût l'air d'une gageure contre les principes d'esthétique les plus simples et les plus rationnels. Des lignes tortueuses et tourmentées, des moulurations en ceps de vigne, des enlacements de plantes retombant en frondaisons épanouies au sommet d'un buffet, imposent l'idée de violence faite à la matière et cherchent à faire oublier que le bois a une densité, qu'un meuble obéit à d'autres conditions de statique que la plante vivante. Ici, des étagères surgissent d'un enlacement de tiges flexibles comme des lianes et traitées en trompe-l'œil : là, une frêle libellule agrandie, prenant une allure de bête d'épouvante, soutient, de l'extrémité de ses ailes, un guéridon fort lourd : ailleurs, c'est la menuiserie fantasque d'une console avec glace à la hollandaise, l'une des choses les plus tarabiscotées que l'art du meuble ait jamais produites, même à l'époque la plus mauvaise du rococo. Et, malgré tout, de ces inspirations du XVIIIe siècle, de ce japonisme, de ces visions de cauchemar d'Extrême-Orient, mélangées à un réalisme très accentué, se dégage une impression de beauté vibrante, d'élégance somptueuse, faite d'un accord subtil entre tant d'éléments divers, obtenu quand même par la force du génie.

Si quelques artistes lorrains ont été trop influencés à leurs débuts par ces exemples, il semble qu'ils s'efforcent aujourd'hui de s'en libérer et ils ont pleinement raison. Ils n'y réussissent que bien inégalement. Il faut faire exception pour un seul artiste qui, du temps de Gallé déjà, eut le souci constant de ne jamais sacrifier à l'ornement pour l'ornement, qui a voulu sans cesse que la beauté d'un meuble résulte avant tout de sa structure intime et de la fermeté de son bâti. C'est Eugène Vallin. La chambre à coucher qu'il nous montrait à Strasbourg est une erreur de sa part, mais sa salle à manger est un modèle de logique implacable : elle est belle comme un théorème de géométrie. Vallin ne demande à la nature que des suggestions et non des formes définies : il ne copie pas, il transpose. Si le meuble de Gallé a du caractère, le sien est bien près d'avoir du style. De ces deux artistes, l'un tout imaginatif, impulsif, ayant des illuminations de génie, créant avec sa sensibilité et son cœur, puis réduisant après coup en formules esthétiques les suggestions tumultueuses et souvent contradictoires de sa pensée, l'autre esprit réfléchi, n'attendant du hasard de l'inspiration que de mauvais conseils que sa raison condamne par avance, c'est le second qui a un vrai tempérament de chef d'école. Il semble bien que son autorité, trop longtemps méconnue, aujourd'hui grandisse et s'étende de plus en plus. Elle ne peut être que féconde. Son art trop austère, un peu lourd et sans grâce, aurait besoin, pour charmer, d'être plus ému. Il ne veut pas plaire ; il vise à convaincre et il y réussit. C'est aux artistes pénétrés de la doctrine de Vallin qu'il convient de la parer d'un peu de séduction.

Il en est plusieurs qui s'y emploient visiblement. Chez Gruber, l'hésitation demeure encore trop apparente entre la tendance purement décorative de Gallé et le parti pris constructif de Vallin. Il n'arrive pas à les mettre d'accord. Son art reste tourmenté, inquiet, trop souvent alourdi d'ornements inutiles. Majorelle, s'il renonce désormais à surcharger de marqueterie les panneaux de ses meubles, se plaît à en dissimuler trop souvent les nervures et les arêtes sous de lourds placages de bronze doré, d'un travail superbe, mais qui n'en constituent pas moins un décor rapporté.

sans nécessité évidente. Ailleurs, c'est la ferronnerie qu'il emploie avec trop de complaisance. Mais voici une chambre à coucher, « les Algues », en poirier d'Australie, de construction plus sévère et cependant très riche par la belle qualité du bois, les formes robustes et pleines de chaque meuble. Elle laisse deviner dans quel sens l'École de Nancy est capable d'évoluer, si elle veut aboutir à un art moderne, qui ne soit pas une simple curiosité de musée, mais s'adapte aux exigences et aux réalités de la vie.

Camille Gauthier s'est essayé avec beaucoup de persévérance dans cette voie. Sa préoccupation dominante du bon marché l'a amené fort heureusement, dans ces dernières années, à se simplifier. Il l'a fait quelquefois avec un peu d'outrance. Il ne renie pas cependant les meilleures traditions de l'École de Nancy. Il sait encore discrètement, par un motif floral sculpté et bien en place, parer d'art un mobilier essentiellement pratique. Et il a su prouver par ses deux envois, une salle à manger en chêne fumé (sculpture : raisins) et une chambre à coucher en hêtre poli (sculpture : clématites), qu'avec des sacrifices nécessaires et voulus dans le décor, une construction franche et robuste, la question du mobilier d'art à bon marché pouvait être résolué mieux encore par des conceptions toutes modernes que par les copies désolantes des styles anciens, auxquelles nous sommes habitués depuis trop longtemps.

De ces tentatives très diverses, nul doute que bientôt ne sortent des œuvres définitives, aussi loin des exubérances décoratives des débuts que de l'austérité de l'école allemande moderne. A la conception architecturale du mobilier qui domine à Darmstadt, à Dresde, à Carlsruhe et que réalisent avec un implacable esprit de suite des artistes comme Olbrich, Behrens, Pankok, l'École de Nancy a raison d'opposer une conception plus française, qui n'entend pas négliger l'élégance, qui songe à orner, et qui n'admet pas qu'un siège, une console, un meuble quelconque se dessinent au tire-ligne et à l'équerre. Les Allemands ne manquent pas de critiquer vivement cette manière de voir. Ils trouvent la leur plus rationnelle. Libre à eux de penser ainsi. Qu'ils veuillent bien reconnaître, pourtant, que nous avons un goût différent, une longue tradition qui leur manque et avec laquelle nous ne pouvons rompre brusquement. Ils peuvent imaginer de toutes pièces des intérieurs ultra-modernes. Nous sommes obligés de tenir compte de notre passé artistique. L'École de Nancy, qui doit tant au gothique et au Louis XV, c'est-à-dire à nos deux plus belles époques d'art, a pleinement raison de concilier, comme elle le fait, le respect des meilleures traditions avec le désir de les rajeunir. C'est là tout le secret de sa force et la raison de son succès.

Si du mobilier, sur lequel nous insistons particulièrement, parce qu'il pose encore les problèmes les plus ardus et les plus diversement résolus, nous passons aux différents objets d'arts, réunis à Strabourg par l'École de Nancy, nous n'avons plus qu'à admirer presque sans réserves. Verreries, grès, dentelles, reliures, bijoux, montrent éloquemment comment la nature interrogée sans cesse fournit d'inépuisables motifs de décor dont rien ne peut égaler la grâce, l'élégance et l'émotion. La doctrine de Gallé, en ce qui concerne la création d'un mobilier d'une conception trop « naturiste », a pu être funeste. Elle se révèle ici dans les menus objets où la matière joue un rôle plus restreint, se prête davantage aux inventions les plus diverses, extraordinairement féconde et bienfaisante.

Elle nous apparaît, il est vrai, tempérée et amendée par un des disciples les plus

convaincus de Gallé, qui fut son ami et souvent son collaborateur, à qui échut, après la mort du maître, la lourde charge de la direction de l'École de Nancy, Victor Prouvé. Depuis 1904, c'est lui qui est l'âme de l'école. Véritable type de l'artiste de la Renaissance, il ignore les spécialisations à outrance d'aujourd'hui. Peintre, graveur, sculpteur, décorateur, il sait la valeur d'une émotion sincère devant les spectacles de la nature, mais il connaît également les exigences de chaque matière, bois, pierre ou métal, qui fixent d'elles-mêmes à l'artiste les limites de ce qu'il peut exprimer. Il a souvent indiqué, avec une parfaite entente des besoins actuels, le sens où il convenait que l'artiste d'aujourd'hui dirigeât ses recherches, quel que soit l'objet qu'il prétende créer : « L'entendement a été troublé le plus généralement, écrit-il, par cette croyance vulgaire que plus une chose est compliquée, — riche, diraient certains, — plus elle est artistique. Rien de plus faux. Art, sachez-le bien, ne veut pas dire complication, mais expression, harmonie. Deux simples lignes voisinant avec équilibre et mesure, une courbe dont la trajectoire sera active ou ralentie au degré voulu, pourront contenir en elles l'expression suprême et provoquer la plus vive sensation artistique..... Et si, maladroitement, dans un désir d'enjolivement, vous ajoutez un détail, si peu encombrant qu'il soit, vous détruisez tout. » Voilà de saines paroles, que les artistes lorrains ont eu profit à méditer et à mettre en pratique. Elle les place devant les vrais problèmes à résoudre. Il ne s'agit plus pour eux seulement de s'exprimer en leurs œuvres avec toute l'exubérance dont est capable leur imagination, mais de discipliner volontairement leur fantaisie créatrice, de lui faire parler un langage qui vise moins au caractère qu'à l'harmonie, et qui soit fait de clarté, de simplicité et de logique.

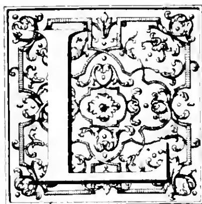
Nous avons noté déjà la prédominance de ces qualités dans quelques envois à la section du mobilier. Nous les retrouvons dans maints objets d'art. Sans pouvoir tout citer ici, faute de place, mentionnons au moins les verreries de Daum, les grès de Cytère et des frères Mougin, les vitraux de Gruber, les bijoux de Lexcellent et de Ronga, les cuirs d'Auguste Vallin, les bois sculptés ou incrustés de Guillaume et de Hestaux, les tentures de Friedrich, les dentelles et broderies de Paul Nicolas, de Courteix, et les bijoux, les cuirs, les dentelles, les grès pour lesquels Prouvé a fourni des compositions, des dessins, des modèles, quand il n'a pas été lui-même exécutant.

L'École de Nancy, on le voit, manifeste une activité qui n'a pas décliné depuis la mort de celui qui l'a fondée. Après l'échec de toutes les tentatives audacieuses que nous montra l'Exposition de 1900, après la faillite unanimement proclamée de certain art nouveau et d'un prétendu « style moderne », elle continue à avoir foi en une régénération nécessaire de l'art appliqué. D'autres, après Gallé, ont su maintenir le bel élan qu'il avait suscité. Mieux encore, et besogne plus difficile peut-être, plus ingrate assurément, mais non moins nécessaire, ils ont su refréner parfois des enthousiasmes menant tout droit à d'inutiles excès. C'est pour l'École de Nancy, qui a déjà un si riche passé, le gage certain d'un avenir encore meilleur.

Gaston Varenne

CORRESPONDANCE DE MUNICH

ALBERT VON KELLER



Les visiteurs qui, d'année en année, suivaient aux Salons de Munich les envois de M. Albert von Keller, pouvaient aisément se méprendre sur sa juste valeur. Tantôt quelques portraits, tantôt quelques scènes mystiques, voire une cérémonie militaire, une continuelle variété de facture donnaient à la rigueur l'illusion d'un artiste fantaisiste, tout opposé à celui dont la belle exposition d'ensemble, organisée par la Sécession en janvier dernier, nous a révélé la merveilleuse unité.

Après quelques tâtonnements, du reste très heureux, dans le domaine des scènes de château du XVIII[e] siècle et de l'antiquité, M. von Keller, tout jeune, s'affirme peintre de la vie mondaine et se complaît aux représentations des intérieurs chatoyants, encombrés et pelucheux, où se déroulaient vers la même époque les romans de Maupassant. Puis, peu à peu, il dégage la femme de ces intérieurs, la chair des vêtements et une sorte d'intérêt apitoyé, le sentiment de tristesse charmée du médecin des élégantes lui fait élire de préférence les créatures névrosées et phtisiques. Il est amené à rechercher, jusque dans l'histoire et l'écriture, les cas pathologiques, et comme il entre en relations avec le premier cercle de sciences occultes de Munich, tout un côté de son œuvre désormais représentera des résurrections, des exorcismes, des scènes de couvent, des martyres, voyantes, extatiques, des exécutions de sorcières, et, à vrai dire, c'est dans ce domaine qu'il trouvera l'occasion de ses plus complets chefs-d'œuvre, la *Résurrection de la fille de Jaïre* (à la nouvelle Pinacothèque de Munich) et le grand *Hexenschlaf* de Berlin.

En même temps, ses portraits de « dames modernes », prennent une tournure tout autre et portent l'empreinte de ses études et de ses préoccupations. Puis la mort s'installe à son foyer, et la seule réaction possible à ce travailleur contre la douleur, c'est encore plus de travail...

Albert von Keller est né à Gaïs (Appenzell), le 25 avril 1845, d'une famille patricienne suisse, connue à Zurich depuis le XIII[e] siècle. Venu dès son enfance à

Munich, il termine à l'Université des études de droit et de philosophie, et il est aujourd'hui doublement naturalisé munichois par son art et par la noblesse qui lui a été conférée. Notons ses attaches avec la France par la carrière d'un aeul qui fut un fondeur célèbre sous Louis XIV et dont la statue se dresse encore au Pavillon de Sully, à côté de celle de Le Nôtre; puis par ses nombreux voyages à Paris, de même que ses mérites, comme délégué pour réunir les œuvres françaises destinées aux Expositions internationales de Munich, qui lui ont valu la promotion au grade d'officier de la légion d'honneur. Il n'eut point de maître et ne fréquenta aucune Académie: les conseils de A. von Ramberg et de Lenbach se bornèrent sans doute à le pousser du côté où il penchait: des voyages en Italie, la révélation des coloristes français eurent sur sa conception de l'art individuel et libre la plus vive influence. Il fut un des membres fondateurs de la Sécession et contribua par sa saine franchise réaliste et son goût de la belle couleur, de la belle pâte, à la rénovation de l'art allemand. A l'encontre de tant de modernes, il ne s'est nullement laissé tenter par le jeu des expériences techniques, et il se trouve comme par surcroît que sa peinture se conserve avec une rare solidité, sans qu'il s'en soit posé le problème.

A vingt-cinq ans, vers 1871, lorsque le jeune homme se jette dans la peinture avec l'amour de la vie élégante, il n'est pas long à reconnaître sa voie. En même temps qu'il abat quelques travaux correspondant aux études d'atelier: l'esquisse d'une *Bacchanale* (1868), qui se ressent de la proximité de l'école de Piloty, un intérieur Louis XV *A l'Audience* (1871), tout en nuances tendres, *un Dîner au XVIIIe siècle*, recherche de groupement avec reconstitution de costumes, une *Andromède* (1874) et un nu de femme étendue *Sur le Rivage* (1876), où se révèle un don de la couleur qui ravissait N. Gysis, il achève sa première œuvre complète, intitulée *Chopin* (1873). Ce qui appartient en propre à M. von Keller dans ce tableau, c'est déjà l'expression d'un visage de femme; il n'y aura qu'un pas de là jusqu'au tableau tout récent *l'Attente*. Cependant il faudra bien des changements de modes, bien des transformations sentimentales, pour que la presque bourgeoise de 1873 devienne la mondaine de 1904. Et le peintre ne parviendra aussi qu'après de longs détours à la pleine réalisation consciente de ce qui l'avait séduit. Il continue de se faire la main à d'autres études d'intérieur et à des scènes de genre: le *Portrait* (1874) au corsage de satin bleu pâle, aux bouffants de gaze blanche et à l'éventail, tous trois d'un fini différent, également prodigieux; le *Peintre-Portraitiste* (1878), acquis récemment pour la Galerie nationale de Berlin; la soubrette *Aux Écoutes* (1880); la petite *Parisienne* (1883), dans une pose mutine, qui éclabousse de l'écarlate de sa ceinture et de son chapeau; *la Tasse de thé* (1884), — le prétexte à causerie intime de deux dames dans un salon encombré de bibelots, selon le goût du temps. Cette série se poursuit jusqu'à ce portrait de *Dame en mauve* (1892), ployée en une demi-révérence, brusquement figée, où les accessoires, le fond, le fauteuil avec le chien et le coussin aux tortues, au lieu de n'être qu'indiqués dans l'ombre, sont finis comme une miniature, tandis que le personnage a, dans la touche même, quelque chose de sommaire, de hâtif, qui ajoute à l'impression de son entrée et de son arrêt subits. L'œuvre la plus considérable de cette période, M. von Keller l'a rapportée d'Italie: *l'Impératrice Faustine dans le temple de*



ALBERT VON KELLER. — PORTRAIT DE M[illegible] VON K[illegible]

Junon à Præneste (1882), dont le sujet ne l'aurait peut-être pas tenté sans le détail que nous a rapporté Aurelius Victor. On peut voir une légère influence de Bœcklin, fortement mitigée de goût français, dans quelques sujets antiques, *Villa romaine* (1882), *Idylle romaine* (1884) : de jeunes femmes jouant dans l'eau ou reposant sur la margelle de bassins d'un vert profond et calme, tandis que du ciel bleu-noir entre les cyprès un éclat de soleil vient aviver l'architecture. Sur la terrasse d'une de ces



La Sœur bienheureuse (1893).

villas, il situera bientôt ses *Jugements de Pâris* (1891), ses uniques essais de plein-airisme, très français encore de coloris, avec le *Livre d'images* de la même année : dans ce dernier, le sujet du tableau est moins la fillette étendue sur une banquette, que le reflet bleuté sur le parquet de la lumière qui pénètre à flots par une croisée ouverte. *Le Dîner* (1890), étude serrée d'éclairage artificiel sur les chairs, le linge blanc et les habits noirs, fixe ce moment où dans une société à la viennoise les dames mêmes commencent à allumer des cigarettes.

C'est peut-être à Rome que M. von Keller prend contact avec le monde spirite : la première esquisse d'une *Résurrection* date de 1884 ; elle est inquiétante : ce n'est

encore que la révélation apeurante du mystère. L'artiste va y réfléchir longuement et y trouvera le point de départ d'une nouvelle compréhension, d'une interprétation approfondie de la sensibilité féminine : il épiera et surprendra, jusque dans la vie quotidienne de ses modèles coutumiers, les indices de continuelles actions et réactions psychiques. Les œuvres, dès lors, se préparent à travers tout le champ de son activité, et l'on peut suivre des filons qui s'enchevêtrent, encore que définis comme des courants dans une masse liquide, et qui répondent à des préoccupations évidentes : du magnétisme et de l'incubation magique dans les miracles de l'Évangile, de l'hystérie dans la sainteté, de la volupté dans la souffrance et de la souffrance dans la volupté, un certain goût des supplices qui mortifient la chair et la rendent attendrissante.

Coup sur coup (1885), le peintre donnera cinq études différentes de cette résurrection, de nuit, de jour, avec la forte tache rouge ou verte ou bleue pour la tunique de l'hypnotiseur, qui tord des doigts crispés en un appel fluidique au pied de la morte : dans l'une des versions, le corps jeune de la fille de Jaïre est remplacé par un hideux cadavre décharné et grimaçant. L'artiste devait tarder deux ans, mûrir et modifier son motif, avant d'en donner l'expression sereine qui sera l'œuvre capitale de sa vie et lui ouvrira les portes de la Nouvelle Pinacothèque. Mais subitement la solution est trouvée : il sent qu'il peut porter un grand coup : sans plus aucune étude préparatoire, il exécute son tableau : un Christ de mansuétude et de paix, en simarre d'un rouge éteint, soulève par la taille et prend par la main la jeune fille enveloppée jusqu'à mi-corps dans le suaire, qu'il ne veut pas effrayer, et qui, encore indécise, s'étonne de revenir de si loin. Elle est blanche dans le linge blanc : mais déjà la vie s'annonce par des roseurs délicates aux extrémités. Autant la première pensée du peintre avait été houleuse, sombre, tourmentée, autant ici règnent une tendresse et un calme doucement persuasifs : les couleurs sont grises, les harmonies voilées.

Néanmoins, le domaine spirite une fois abordé, une incursion dans celui de la magie et de la sorcellerie allait suivre tout naturellement. La sorcière qui pactise avec le démon en obtient comme première faveur l'immunité contre la douleur physique : condamnée, elle peut monter au bûcher sans faiblesse et s'endormir avant de ressentir la morsure des flammes. Quel contraste séduisant ! M. von Keller a traité ce sujet plusieurs fois, et le tableau définitif produisit une immense impression à l'Exposition Jubilaire de 1888, à Munich. La toile monumentale de *la Sœur bienheureuse* (1893), la religieuse exposée sur son catafalque, entourée de ses compagnes agenouillées, éclairées en-dessous par les cierges qu'elles tiennent à la main, puis *la Martyre* (1895), attachée à la croix dans un clair de lune bleuâtre, dont le beau corps témoigne d'une insensibilité toute semblable à celle de la sorcière, réalisent un aboutissement religieux, transposé à la chrétienne, du même enchaînement d'idées. De 1887 encore date la *Guérison mystique*, ce tableau d'une si rare symphonie de gris et d'ocres pâles, qui a, dans la couleur même, quelque chose de hagard comme la physionomie troublée des personnages. Les apparitions vont se multiplier, se renouveler dans des éclairages fantastiques et conduire bientôt à une grande version de la *Crucifixion* (1894), les trois croix plantées contre un ciel tumultueux, évoca-

teur de la formidable commotion qui ébranla le monde jusqu'à déchirer le voile du Temple. A cette série appartiennent aussi le portrait du médium *Eusapia Palladino*, face virile presque sinistre, d'un dessin sobre et grave, et surtout la scène du *Miracle* (1900), où le mélange est particulièrement typique des préoccupations idéologiques avec la recherche d'une beauté délicate et nerveuse, d'un charme tout spécial de modernité. Les séances du fameux médium Madeleine G., procurent à tous les peintres de Munich une occasion de plus d'étudier les jeux de physionomie, les mimiques hallucinées provoquées, dans le cas particulier, par la musique dans l'état d'hypnose : M. von Keller en fait plusieurs portraits, dont un s'appellera *Cassandre* (1904) et trouvera place à la Nouvelle Pinacothèque : il l'interprétera encore en Vierge éplorée au pied de la croix dans le tableau *Mère et Fils*.



LE MIRACLE (1900).

Et nous voici arrivés à la portion la plus considérable de l'œuvre, celle des portraits de femmes.

De tous les portraitistes allemands, M. von Keller est bien celui dont le genre se rapproche le plus du goût français. Mais tandis que la plupart de ceux qui peignent la femme la servent — ou la desservent, mais enfin s'efforcent de lui plaire, — persuadés que son adulation est le but de leur art, M. von Keller, avec un charme non moins capiteux, se sert de la femme comme moyen de son art : il nous la montre avec son luxe, son élégance, sa grâce, mais aussi ses caprices, avec le sensualisme savant de ses décolletages, son atmosphère lourde de parfums et de fumée de cigarettes, mais parfois aussi la crispation d'une piqûre de morphine, c'est-à-dire sans nous épargner le spectacle des faiblesses morales et des morbidesses physiques qui l'attirent et que, pour l'amour d'elle, il s'est pris à particulièrement affectionner. Aussi les attitudes sont nouvelles, osées : c'est le plus souvent la femme prête à s'évanouir, à se donner

ou à tomber en catalepsie : la crise hystérique semble proche du moment psychologique de chacun de ces portraits. La série commence dès 1887 et par quelle page charmante, d'une ingénuité tentatrice ! *Mme von L. S....* aux carnations fraîches de blonde allemande, debout, en noir sur fond gris : mais aussitôt vient *la Blondine* (1888), hautaine à la fois et inquiète, perchée à mi-hauteur de la toile, dans une harmonie gris fer : *la Dame en gris perle* (1890) assise au bord d'un canapé avec, dans le buste, un mouvement indécis de recul : *la Dame mauve* de 1892, en arrêt et provocante : *le Trio* de 1899, où la jeune fille, renversée parmi les coussins armoriés d'un divan, poursuit un rêve dans les nuages bleus de sa cigarette ; *l'Attente* (1904), qui est une des plus typiques de cette sensibilité névrosée et, dans la facture de la robe mordorée, une véritable merveille ; cette autre jeune fille languissant d'interroger son miroir, les différentes *Dames modernes* traitées en pochades, de 1905, et le *Portrait* en vert sur vert (1907), de cette jeune femme à peine drapée dans un pagne de velours qui laisse nus la gorge et les bras, comme si tout le corps allait en jaillir aussi. Il en est de fort célèbres, à commencer par le portrait de *Mme de Kühlmann* (1889) dans de gigantesques dimensions : on dirait d'une Diane trônant sur les nuages de ses fourrures, dans le clair de lune de sa longue traîne de soie ; et surtout ceux de *Mme von Keller* : l'un appartient à la Pinacothèque et il dira longtemps aux visiteurs de ce musée les sentiments attendris qu'inspirèrent à l'artiste la grâce alanguie, la pâleur délicate de la convalescente de 1888 toute en blanc dans son vaste fauteuil grenat.

Enfin, cette dernière année 1907 a vu l'achèvement du grand tableau de *l'Amour*, dont une esquisse est connue depuis 1898. Sous la grande voile orange d'une tente que le vent fait claquer sur ses mâts, une magnifique créature nue, l'un des plus beaux corps peints par l'artiste, toujours épris de formes élégantes et jeunes, est dressée, son arme à la main, avec un sourire de cruauté satisfaite et d'indicible ironie ; derrière elle, retombé sur la couche, le corps jeune et beau également du personnage masculin dont la tête a roulé à terre. Jamais, croyons-nous, jamais, tout au moins dans les œuvres modernes, l'épisode de Judith et Holopherne n'avait été traité avec cette grandeur, cette somptuosité, et interprété avec le sens profond que suggère ce titre de *Liebe*. Rarement tableau a mieux donné l'impression d'un acte wagnérien que cette scène symbolique évocatrice, par le mouvement passionnel qui s'en dégage, et jusque par la disposition du décor, de l'inoubliable aventure de Tristan et Yseult. Il fait présager un Keller synthétique et philosophique, tout renouvelé ; et puisque les chiromanciennes ont prédit à M. von Keller encore quarante ans de vie, il n'y a pas de raison pour que la belle courbe ascendante de son œuvre, une des pages les plus importantes de l'histoire de l'art allemand contemporain, ne passe encore à travers bien d'autres domaines.

MARCEL MONTANDON

BIBLIOGRAPHIE

Le Térence des ducs, par Henry Martin. — Paris, Plon, Nourrit et Cie, 1907, in-fol.

On connaît — et la *Revue* en a parlé en détail — les admirables publications consacrées par la maison Plon aux plus illustres monuments de la miniature française : les *Très riches Heures* du duc de Berry et le *Josèphe*, illustré par Jean Foucquet. Le présent volume est digne à tous égards d'entrer dans cette série, tant pour l'importance du manuscrit qui en fait l'objet que pour la science de l'historien qui l'étudie : M. Henry Martin étant, avec M. le comte Paul Durrieu, un des spécialistes les mieux qualifiés à l'heure présente pour exposer tout ce qu'il y avait à dire sur ce monument que garde la Bibliothèque de l'Arsenal.

Il a tout dit sur l'origine assez obscure de ce beau livre, qui appartint au duc de Guyenne et au duc de Berry ; sur les auteurs encore inconnus des miniatures où l'influence flamande est indéniable ; sur les scènes représentées, qui constituent, en même temps qu'une très importante contribution à l'étude de la mise en scène au moyen âge, une source incomparable de renseignements pour l'étude des mœurs, des usages, du costume surtout, à l'époque de Charles VI. Enfin, il a donné une description du manuscrit, miniature par miniature, qui est un modèle de glose savante et qui rendra les plus grands services à tous ceux que leurs études amèneront à consulter ce précieux volume.

Faut-il ajouter que ce livre est publié avec tout le soin que comportait un tel chef-d'œuvre, et qu'il est illustré d'un frontispice en couleurs et de trente-six héliogravures reproduisant cent trente-deux miniatures, c'est-à-dire le manuscrit tout entier ? Les éditeurs ont accoutumé de recevoir ces éloges ; il est vrai qu'ils semblent, à chacune de leurs publications, se surpasser eux-mêmes. A. M.

LIVRES NOUVEAUX

— *Les Maîtres de l'art. Ghirlandaio*, par Henri Hauvette. — Paris, Plon, Nourrit et Cie, in-8°, pl., 3 fr. 50.

— *Les Villes d'art célèbres. Tunis et Kairouan*, par Henri Saladin. — Paris, H. Laurens, gr. in-8°, fig., 5 fr.

— *Collection des grands artistes des Pays-Bas. Pierre Breughel l'ancien*, par Charles Bernard. *Vermeer de Delft*, par Gustave Vanzype. — Bruxelles, G. Van Oest, 2 vol in-16, pl., à 3 fr. 50 l'un.

Les Chefs-d'œuvre d'art ancien à l'Exposition de la Toison d'or à Bruges en 1907. Bruxelles, G. Van Oest, in 4°, pl., tiré à 500 ex., 120 fr.

Histoire de l'art, sous la direction de M. André Michel. Tome III 5e volume *Les Débuts de la Renaissance Le Réalisme*. 1re partie : *Le Style flamboyant, le Réalisme*. Paris, A. Colin, gr. in-8°, fig., pl., 15 fr.

TABLES

LISTE ALPHABÉTIQUE DES ARTICLES

LISTE ALPHABÉTIQUE DES NOMS D'AUTEURS

GRAVURES HORS TEXTE

N° 130

Janvier 1908.

N° 131

Février 1908.

N° 132

Mars 1908.

N° 133

Avril 1908.

N° 134

Mai 1908.

N° 135

Juin 1908.

ILLUSTRATIONS DANS LE TEXTE

N° 130

Janvier 1908.

N° 131

Février 1908.

N° 132

Mars 1908.

N° 133

Avril 1908.

N° 134

Mai 1908.

N° 135

Juin 1908.



Le gérant : H. Denis

PARIS. — IMPRIMERIE GEORGES PETIT, 12, RUE GODOT-DE-MAUROI.

